Kleine Schriften

von

Kuno Fischer.

4.

20

Kritische Streifzüge

wider

die Unkritik.

Von

Kuno Fischer.

Heidelberg.
Carl Winter's Universitätsbuchhandlung.

Vorwort.

Einige meiner kleinen Aufsätze, die gelegentlich in Zeitschriften erschienen sind, habe ich hier gesammelt und „Kritische Streifzüge wider die Unkritik“ genannt. Sie sind sämtlich durch Angriffe, die ich zu erfahren gehabt, hervorgerufen worden und zur Abwehr geschrieben. Ich betone diesen ihren Entstehungsgrund, weil ich, für meinen Theil, die Polemik nicht liebe, nicht suche und gern vermeiden würde, aber die aufgedrungene, wenn es der Gegenstand fordert, aufzunehmen bereit bin, um gewisse Hemmungen, die sich mir in den Weg drängen, fortzuräumen.

Die Unkritik, welche ich kennzeichne, beruht auf der Unlogik, deren Wege dem gesunden und richtigen Denken zuwiderlaufen. Unlogische Köpfe hat es von jeher gegeben, aber sie haben sich noch nie so zahlreich und anmaßend in die Litteratur und litterarische Kritik eingemischt, als in den jüngsten Zeiten. Wie die Denkart, so die Schreib-

art. Je kenntlicher der Uebelstand dargethan wird, um so weniger gemeinschädlich das Uebel. Dies ist der Zweck, dem meine Streifzüge dienen sollen, diese und die künftigen.

Bei der Redaction der vorliegenden Sammlung habe ich manche Veränderungen, auch manche Hinzufügungen für nöthig erachtet, die der orientirte Leser sogleich erkennen wird. Neu hinzugekommen und durch den Zusammenhang herbeigeführt sind die Blätter über den „Lessing-Ankläger", der sechs dicke Bände geschrieben, gedruckt und verlegt hat, um den Reformator der deutschen Litteratur zu entthronen und zu — entlarven! Er macht in angeblichen Plagiaten und spielt in dem Reiche oder vielmehr auf dem Blocksberge der Unkritik, die von der Schmähsucht getrieben wird, eine hervorragende Rolle; aber, wie es im Hexensabbath heißt, der Blocksberg hat gar einen breiten Rücken und die Menge der Ansiedler und Handlanger, die dem Geschäfte der Unkritik mit Hülfe der Unlogik dienen, ist überaus groß.

Vevey, im September 1895.

K. F.

Inhalt.

Ein Nathan-Erklärer.

I. Vorerinnerung.

Es war von ungefähr gekommen, daß in demselben Jahre der berühmte David Friedrich Strauß und ich Vorträge über Lessings „Nathan der Weise" gehalten und veröffentlicht hatten: Strauß damals in Heilbronn, ich in Jena[1].

Einige Jahre später erschien zu Jena über dasselbe Thema von Dr. J. Caro eine „Studie" unter dem Titel „Lessing und Swift", worin sogleich alle diejenigen, welche vor ihm über die Sache geschrieben hatten, mit der größten Geringschätzung angesehen und als elende Kärrner und

---

[1] Dav. Fr. Strauß: Lessings Nathan der Weise. Ein Vortrag 1864. (Gesammelte Schriften Bd. II, S. 43 bis 82.) — Kuno Fischer: Lessings Nathan der Weise. 1864. Zweite Aufl. 1875. Dritte neubearbeitete und vermehrte Aufl. 1881. (Lessing als Reformator der deutschen Litteratur. II. Theil. Stuttgart. Cotta.)

Katzenmusikanten aus dem Wege geräumt wurden.[1] Da ich der nächstbetroffene war, so habe ich mich veranlaßt und herausgefordert gefühlt, diese neue Schrift zu lesen und ihren Werth öffentlich zu schätzen: dies der Grund meiner ihr gewidmeten und auf dem Fuße gefolgten Beurtheilung in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung.[2]

Ich würde aber diese Beleuchtung mit ihrem Gegenstande der Vergessenheit haben anheimfallen lassen, wenn ich nicht neuerdings daran erinnert worden wäre, daß derselbe Typus und dieselbe Schlußart der Unkritik, welche auf dem Gebiete der Litteraturerklärung so viele Verwirrungen anzurichten, z. B. Shakespeare in Bacon zu verwandeln, sich seit Jahrzehnten bestrebt zeigt, auch den Verfasser der genannten „Studie" irregeleitet und dazu geführt hatte, unserem Lessing die Erfindung der Fabel zu seinem Nathan abzusprechen und dem Engländer Swift zu vindiciren. Dies der Grund, warum ich jener Beurtheilung wieder-

---

[1] Dr. J. Caro: Lessing und Swift. Eine Studie über Nathan der Weise. Jena. O. Deistung. 1869.

[2] Beilage zur Allgemeinen Zeitung. 1868. Nr. 346 11. December.

gedacht und sie in diese Blätter aufgenommen habe. Es heißt der öffentlichen Denkart eine Wohlthat erweisen, wenn man ihr die Irrwege der Afterkritik so deutlich zeigt, daß sie erkannt und vermieden werden.

II. Die neue Idee in Lessings Nathan.

Das Schriftchen ist einer Dame gewidmet. In seiner Widmung läßt sich der Verfasser aus weiblichem Munde beschreiben: „wie der Künstler in den aufgethanen Pforten des gespaltenen Himmels sein Urbild schaue, so schön, daß er nicht müde werde zu schauen". Dieses Bild habe ihn gerührt; doch sei er „durch Beruf verpflichtet, durch Gewohnheit geübt, an die gespaltenen Himmel nicht zu glauben". Er läßt die Dame gewähren, aber wahrt seine männliche Seelenstärke.

Es giebt manche Gewohnheiten und manche Uebungen; diese ist mir neu: sich üben, nicht an den gespaltenen Himmel zu glauben! Sein Beruf verbietet es ihm. Sonst pflegen die Gewohnheiten durch Uebung zu entstehen, in diesem einen Fall entsteht die Uebung durch Gewohnheit. Er will an Lessings Nathan eine Probe ablegen, wie ein

Kunstwerk zu Stande kommt, ohne daß sich der Himmel spaltet; es soll nach Lessingscher Vorschrift alles so geschehen, daß es nicht anders geschehen konnte: er wird mit dem Gedicht verfahren, wie seine Gewohnheit ihn übt und sein Beruf ihn verpflichtet. Sehen wir also, welchen Beruf er hat.

Hunderteinigedreißig haben bis jetzt über Nathan geschrieben. Der Verfasser wirft einen mitleidigen Blick auf diese „Kärrner“, deren Zahl er nur darum um einen vermehrt, weil er etwas ganz Neues über das Gedicht zu sagen weiß. Er will nämlich die Welt zum ersten mal darüber aufklären, welches Material Lessing zum Stoff seiner Dichtung gebraucht hat. Dies habe bis jetzt keiner gewußt, Lessing selbst nicht, „dem seine eigene Gedankenverbindung rücksichtlich ihrer Entstehung nicht mehr erinnerlich war“. (So wörtlich S. 64.) Der Verfasser kommt, ihm auf die Sprünge zu helfen.

Bekanntlich hat Lessing selbst als die Quelle seiner Dichtung eine Novelle Boccaccios bezeichnet, in welcher Saladin und der Jude Melchisedek vorkommen, welcher letztere dem Sultan die Geschichte von den drei Ringen erzählt. Dazu habe er „eine interessante Episode“ erfunden. Diese Episode kann

nichts anderes sein als die Geschichte von dem Christenmädchen im Hause des Juden, die ein Tempelherr erst vor dem Feuertode rettet, dann liebgewinnt, und welche zuletzt als Schwester des Tempelherrn und Nichte des Sultans erkannt wird. Dies ist nach Lessings eigenem Ausspruch seine Erfindung. Man braucht kein Dichter wie Lessing zu sein, um so etwas erfinden zu können; die Geschichte ist so einfach, daß man sie nicht, wie Prometheus das Feuer, erst vom Himmel zu holen braucht, weder vom gespaltenen noch vom ungespaltenen. Hätte Lessing sie anderswoher entlehnt, so hätte er es gewiß nicht verborgen; er war nicht der Mann, solche Dinge zu verschweigen oder zu vergessen. Herr Caro will entdeckt haben, daß Lessing nicht erfunden hat, was erfunden zu haben er vorgiebt.

Zuvor probirt er seinen Scharfsinn an der Idee des Nathan. Was andere darüber vorgebracht, war eine „ohr- und herzzerreißende Musik“. Zum ersten mal bringt er Wohlklang in die Sache, was um so anerkennenswerther und rührender ist, als er es mit zerrissenen Ohren und zerrissenem Herzen thut. Aber er thut es. Lessing selbst hat von

seinem Nathan gesagt: „Genug, wenn unter tausend Lesern nur einer daraus an der Evidenz und Allgemeinheit seiner Religion zweifeln lernt".

„Kann man noch fragen", fragt Hr. Caro, „wie Lessing dazu gekommen, die Juden um so viel höher zu stellen als die Christen?" „Die Frage löst sich in einer überaus einfachen logischen Folgerung auf. Die Evidenz ihrer Religion nehmen die Juden wie die Christen für sich in Anspruch, nicht aber die Allgemeinheit, welche eine ganz ausschließliche Prätension des Christenthums ist." (S. 29.) Und nun nimmt Nathan auch nicht einmal die Evidenz für seine Religion in Anspruch, denn er glaubt an keine Wunder: kein Wunder also, daß er unter den guten Juden der beste ist. Da haben wir die Sache klar. Die Juden halten ihre Religion nicht für allgemein gültig, sondern für exclusiv-jüdisch und sich für das auserwählte Volk Gottes: es muß also dieser enge jüdische Particularismus sein, der in Lessings Augen die jüdische Religion so empfehlenswerth erscheinen läßt. „Es ist geradezu unbegreiflich", fährt Hr. Caro fort, „daß die Untersuchungen über die Idee des Nathan nicht diesen Ausgangspunkt gewählt haben, der doch, insofern

er von Lessing selbst gegeben ist, der allerberechtigtste sein dürfte." (S. 30.) Das nennt man Harmonie in die Sache bringen. Wenn aber der scharfsinnige Mann so mit der Idee des Nathan umgeht: wie wird er erst mit der Materie des Stücks verfahren, die er als sein Hauptgeschäft ansieht?

III. Die Familiengeschichte aus Boccaccio.

Diese Idee, meint unser Kritiker, sei nur negativ: „es gebe noch ein anderes vermittelndes Gedankenglied, welches die beiden verschiedenen Stücke des Nathan zu einem Ganzen verbunden hat". Diese beiden verschiedenen Stücke nämlich sind die Ringgeschichte (Idee) und die Familiengeschichte (Episode). Wie denn? Es giebt noch ein anderes vermittelndes Glied? Also war die Idee schon ein vermittelndes Glied? Ich denke: sie ist das eine Stück, welches verknüpft werden soll mit dem andern. Welches ist denn nun das vermittelnde Glied? Es ist nach Hrn. Caro die Episode. Ich denke: diese ist das andere Stück, welches verknüpft werden soll mit der Idee. „Es ist", sagt Hr. Caro (denn doppelt hält besser), „das *tertium medium* comparationis, nämlich Boccaccio!" (S. 31.) Aus der zartesten

Besorgniß für die große Zahl seiner Leserinnen, deren Interesse es nicht angemessen sei, die Novellen des Boccaccio selbst zu lesen, hat der Verfasser ein paar dieser Geschichten wörtlich abdrucken lassen und dadurch seine Blätter um einige Bogen vermehrt.

Es giebt im Decamerone eine Erzählung, wie bei der Einnahme von Faenza unter Kaiser Friedrich ein Mädchen aufgefunden und von fremden Händen erzogen wird, wie sich dann zwei Jünglinge in sie verlieben, und sie zuletzt in einem von beiden ihren Bruder wiederfindet: da haben wir die Lessingsche Episode. Kaiser Friedrich wird ja auch im Nathan erwähnt und, was die Hauptsache ist, wir haben den jungen Mann, der unbekannter Weise seine Schwester liebt. So kommt man einem Lessing auf die Sprünge! Die Vergleichung ist sprechend: „Nur ist aus den beiden Liebhabern bei Lessing nur ein einziger, der Tempelherr, geworden; der nächtliche Kampf ist in eine Feuersbrunst verwandelt, der Diener Crivello und die Magd sind in der (!) Person der Daja zusammengezogen“ (man muß sich die Daja geräumig als eine etwas weitläufige Dame vorstellen, um gleich ein ganzes Personal in sich aufzunehmen),

„Guidotto und Guilelmo in die eine Figur des Klosterbruders; Bernabuccio ist Wolf von Filneck, und der wackere Stadtvogt kein anderer als Saladin". (S. 55.) Wackerer Kritiker, das nenne ich einem in die Karten sehen! Man gebe mir eine Geschichte, welche man will, und ich zupfe nach diesem Vorbild alle Figuren Lessings, welche man will, daraus zurecht, und noch einige andere, selbst ohne die Daja so arg zu incommodiren.

Es giebt im Decamerone noch eine andere Geschichte, in welcher ein freigebiger und braver Mann vorkommt, der Nathan heißt: „Man lasse diesen Nathan nur noch über Religionen philosophiren und nenne ihn einen Juden — und man hat ganz und gar den Lessingschen Nathan". (S. 57.) Mithridanes will jenen Nathan aus Tugendneid ermorden, und dieser giebt sein Leben ruhigen Muthes hin: „Man setze statt Lebensjahre — Geldbeutel ein, so hat man wieder die Episode zwischen Nathan und Saladin". (S. 58.) „Es ist also klar ersichtlich, daß beinahe die ganze Fabel des Nathan und fast alle Figuren aus Boccaccio entnommen sind." (S. 59.) Nur Alhafi ist Lessings eigene Erfindung. Und der Patriarch? Er ist

auch aus dem Decamerone entnommen: „Er ist nichts anderes als eine Verkörperung des Gesammtgeistes, in welchem das Decamerone geschrieben ist“. (S. 60.)

Auf diese Weise also hat Lessing „zwei oder drei Geschichten Boccaccios zu einem dramatischen Gedicht in einander geschweißt“. (S. 66.) „Das wäre wunderbar“, meint unser Erklärer, „ohne daß ein anderer verbindender Gedanke mitgewirkt hätte.“ Vorher (S. 31) sollte ja Boccaccio „das andere vermittelnde Gedankenglied“ sein; jetzt ist es wieder nicht Boccaccio, sondern — „ein anderer verbindender Gedanke“. Es fehlt noch immer der Kitt, wir sind noch immer nicht unter Dach; Herr Caro steht immer noch auf der Straße mit dem Hausschlüssel in der Hand und wartet, bis das rechte Haus vorübertanzt.

IV. Swift. Tonne und Schwester.

Endlich, da ist es — das Band zwischen der Ringgeschichte und Familiengeschichte! „Die Verbindung dieser beiden Stoffe ist nur dann gerechtfertigt, begreiflich, erklärlich, wenn sie geschichtlich begründet ist, wenn es einmal einen Stamm ge-

geben hat, an dem diese verschiedenartigen Früchte gehangen haben.“ (S. 67.) Da ist dieser Stamm — Jonathan Swift! An der einen Schulter hängt ihm die Satire gegen die drei Confessionen, an der andern hängt die unglückliche Liebe zur Schwester, welche Herr Caro eine „Frucht“ nennt. Swift nämlich habe zwei Weiber geliebt, darunter möglicher Weise seine Schwester, und zugleich das Märchen von der Tonne geschrieben. Esther Johnson (Huller) war seine Geliebte, vielleicht seine Schwester. War sie es, so war Swift der natürliche Sohn des Sir William Temple: „Nun vom Temple, der seine Schwester geheirathet hat, zum Templer, der seine Schwester heirathen will, scheint mir doch kein gar zu großer Gedankensprung zu sein“. (S. 84.) „Mit diesem Templer aber war für Lessing das geschichtliche Local gegeben, in welchem er seine Scene vor sich gehen lassen wollte“ u. s. w. (S. 84.) Elise von der Recke schwärmte einst in allerhand Wunderglauben: möglicher Weise, so meint Herr Caro, habe Lessing davon gehört und sie zum Original seiner Wunderschwärmerin gemacht, die er deshalb „Recha“ nannte. (S. 89 ff.) So springt der Verfasser mit aller Behendigkeit von

Swift auf den Templer, vom Templer nach Jerusalem, von Recha auf Elise von der Recke oder vielmehr von dieser auf Recha, und tröstet sich damit, daß es „doch kein gar zu großer Gedankensprung sei". Er hat Recht, wo keine Gedanken sind, sind auch keine Gedankensprünge.

Swift hat zwei Weiber geliebt, Mellefont in Lessings Sara liebt auch zwei: also ist, so schließt Herr Caro gegen alle erlaubte Logik, Mellefont gleich Swift, und Lessings Sara ist Swifts Geschichte; das Drama ist kein englisches Stück, aber ein „Stück Englisches" (Tuch, oder was?). Also hat Lessing Swifts Leben und Geschichte gekannt, mithin auch im Nathan benützt, vielmehr er hat sie von Anfang an zum dramatischen Stoff seines Nathan genommen, und als er nach vielen Jahren endlich das Stück schrieb, da „hatte er den Einfall, diesen Stoff mit dem aus Boccaccios Novellen zusammengeschnittenen Mantel umzuhängen". (S. 86.) Also war das „Ineinanderschweißen" dieser Novellen Lessings letzter Einfall, und doch konnte Lessing sich desselben nicht mehr erinnern?

In der That, dieser Carosche Lessing ist einer der erfindungsärmsten, verworrensten, vergeßlichsten

Tröpfe, die je gelebt haben. Daß jemand unbekannter Weise seine Schwester liebt, muß dieser Lessing erst zweimal gelesen haben, bevor er selbst auf den Einfall kommt, der nun keiner mehr ist. Daß einer zwei Frauen liebt, muß ihm Swift erst vormachen, bevor er es in seinem Mellefont nachmacht. Und was für vielköpfige Monstra bringt dieser Lessing zum Vorschein! Einen Nathan, der 1. Boccaccios Melchisedek, 2. Boccaccios Nathan, 3. Boccaccios Giacomino, 4. Swift, 5.er selbst ist; einen Tempelherrn, der 1. Boccaccios Giannole, 2. Boccaccios Mithridanes, 3. Swift, 4. er selbst ist. Swift ist Mellefont, Nathan und der Tempelherr in einem, und dazu Recha als Fräulein von der Recke!

V. Die beiden Secretäre und das Lächeln.

Zu guter Letzt kommt noch eine Vergleichung zwischen Swift und Lessing, nach welcher „Swift als Secretär bei Lord Berkeley und Lessing als Secretär bei General Tauenzien einander so ähnlich sein sollen als zwei congruente Dreiecke“ (!!) (S. 94); von den übrigen Aehnlichkeiten liegt eine im Wirthshause, der Hauptunterschied beider aber im —

Lächeln! „Denn“, so schließt der Verfasser, „das kostbarste und edelste an Lessing war doch sein Lächeln.“ Nachdem er die Einsichten der deutschen Litteraturgeschichte durch diese Vergleichung „der beiden Secretäre“ bereichert hat, wird Herr Caro vielleicht auch die Geometrie mit einer Abhandlung über „die Aehnlichkeit der congruenten Dreiecke“ beschenken!

Wem der Unterschied zwischen Witz und Aberwitz nicht ganz deutlich sein sollte, der lese diese Schrift, um ein völliges Beispiel des letzteren zu haben. In der Widmung sagt er: „Mein Lessing befiehlt mir alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, daß es nicht anders geschehen kann“. Gleich darauf erklärt er ein Lessingsches Gedicht so, wie es unmöglich zu Stande kommen konnte.

Um aber auf „das Lächeln“ zurückzukommen, das als das kostbarste und edelste an Lessing erscheint, so widmen wir ihm, er hat es wacker verdient, etwas von dem unsrigen; wir geben es, so gut wir es eben haben.

Ein Lessing-Ankläger.

I. Rückblick.

Die Unkritik geht Hand in Hand mit der Unlogik. Der Leser wird bemerkt haben, daß die Schlußart, die den Verfasser der „Studie“: „Lessing und Swift“ zu einer solchen Menge handgreiflicher Absurditäten geführt hat, jener gröbsten Art der Fehlschlüsse angehört, welche die Logik von jeher als solche erkannt und verurtheilt hat. Sie hat es verpönt, aus der Gemeinsamkeit gewisser zufälliger Merkmale oder Prädicate auf den Zusammenhang oder die Einheit der Subjecte zu schließen. Schon Aristoteles hat gelehrt, daß der positive Schluß in der zweiten Figur, wie die Schulsprache sie nennt, unvernünftig sei. Man darf nicht mit den drei Taugenichtsen in den Fliegenden Blättern schließen: „Aller guten Dinge sind drei, wir sind unser drei, also sind wir gute Dinge“. Ich

habe deshalb in meiner Rede über „Shakespeare und die Bacon-Mythen“ diesen Schluß „den der drei Taugenichtse“ genannt. Auf dem Wege einer solchen Schlußart hat man es unternommen, Shakespeare in Bacon zu verwandeln.[1]

Auf eben demselben Wege hat der geistreiche Verfasser der genannten „Studie“ Lessings Erfindung der Fabel zu seinem Nathan auf Swift zurückgeführt. Er hat zu diesem Kunststück folgende Schlüsse gebraucht: „Swift liebte zwei Frauen, Mellefont liebt auch zwei Frauen, also hat Lessing in seinem Mellefont den Swift vor Augen gehabt“; „Swift liebte seine Schwester, der Tempelherr im Nathan liebt auch seine Schwester, also hat Lessing in seinem Tempelherrn den Swift vor Augen gehabt“. Die Namen Recke und Recha haben eine gewisse zufällige Lautähnlichkeit. „Elise von der Recke war eine Wunderschwärmerin, die Tochter Nathans ist auch eine Wunderschwärmerin; darum hat Lessing die Tochter Nathans Recha genannt“ u. s. f. Ob diese Behauptungen mit einer größeren oder geringeren Gewißheit ausgesprochen werden,

---

[1] Shakespeare und die Bacon-Mythen. S. 39—42.

thut nichts zur Sache und vermindert nicht etwa den Unsinn, der in der Anwendung einer absurden Schlußart liegt. Jene drei Taugenichtse schließen nicht weniger absurd, wenn sie sagen: „Wir sind vielleicht gute Dinge".

Auf dieser Chaussee des Unverstandes wird es nun kinderleicht, dem großen Lessing nicht blos die Erfindung der Fabel zu seinem Nathan, sondern alle Erfindung, alle Originalität, alle eigenen Gedanken abzusprechen, und seine sämmtlichen Werke in lauter Entlehnungen zu verwandeln.

Der scharfblickende Verfasser der „Studie" hatte nur von der Erfindung der Fabel zum Nathan geredet und schonend bemerkt, daß sich Lessing ihrer Entstehung nicht mehr erinnert habe. Es ist aber wirklich weit leichter zu glauben, daß Lessing eine solche Entlehnung verschwiegen, als daß er sie vergessen habe.

Wenn sich nun der Unverstand mit der gehörigen Dreistigkeit ausrüstet, so wird es nicht schwer fallen, sämmtliche Werke Lessings in lauter verschwiegene Entlehnungen oder Plagiate zu verwandeln und dadurch hoffentlich ein famoses Sensationsgeschäft zu machen.

II. Der Ankläger.

Dies ist in der That versucht worden, nicht in einer Studie, sondern in einem Werke, welches auf zehn Bände berechnet war, jeder Band zu drei Heften, jedes Heft zu zehn Bogen: also in einem Werke von dreihundert Bogen, wie die Ankündigung lautet. Der Titel heißt «Leszings Plagiate», und der Verfasser, der zugleich sein eigener Verleger ist, «Paul Albrecht, Dr. med. et phil., Königlich Preußischer Professor».

Wirklich ist das Werk in den Jahren 1890/91 bis zum ersten Hefte des sechsten Bandes erschienen und in einem Umfange von 2494 Seiten ausgeführt worden. Das nächste Heft sollte „erst nach Genesung des Verfassers von schwerer Erkrankung" erscheinen und ist wohl aus den triftigsten Gründen nie herausgekommen.

Der Verfasser wollte nachweisen, daß Lessing nichts anderes gewesen sei als „ein verschmitzter Plagiarius", ein „litterarischer Gaudieb", und zwar in allen seinen Werken: seinen Sinngedichten, Oden, Fabeln, Erzählungen, Fragmenten, Dramen u. s. f. Alles darin Gefällige sei „fremdhirniges Plagiat"; auch Minna von Barnhelm sei kein

„feindeutsches, sondern ein scheindeutsches, ausländisches Gebilde“.

Von einer Einheit der Handlung in den Dramen Lessings ist dem Verfasser nichts bekannt, er sieht darin nur zusammengelesene Fetzen und will darthun: daß Minna von Barnhelm aus 319, Emilia Galotti aus 499, Nathan der Weise aus 340 solcher „aneinandergereihter Fetzen“ bestehe.

III. Die Beweise.

In Minna von Barnhelm (I, 2) sagt Just zum Wirth: „Herr Wirth, Er ist doch ein Grobian!“ Galileo Galilei hat gesagt: «E pur si move!» (soll heißen muove). „Dieser Ausspruch“, so bemerkt der Ankläger, „ist fraglos zu Lessings Zeiten allgemein bekannt gewesen.“ Hier ist Lessings Plagiat: Just sagt vom Gastwirth: „Er ist doch ein Grobian!“ Galilei von der Erde: „Und sie bewegt sich doch!“ Beide sagen „doch“. Also muß Lessing seinen Just von Galilei entlehnt haben: Plagiat Nr. 595, S. 1374/75.

Just stampft mit dem Fuße, Odoardo in Emilia Galotti stampft auch: zwei Plagiate aus «The Baket-table», in welchem Stücke Buckle

mit dem Fuße stampft: Plagiat Nr. 606, S. 1390/91.

In Minna von Barnhelm (I, 4) heißt es: „Just, der mit dem Fuße stampft und dem Wirth nachspuckt: Pfui!“ In Shakespeares Richard III. (I, 2) spuckt Anna nach Gloster (she spitteth at him); also war Anna das Original und Just ihr Abbild: Plagiat Nr. 607, S. 1390/91.

In Minna von Barnhelm sagt Tellheim: „übermorgen gehe ich von hier“. In «The constant couple» sagt der Colonel Standard: «and away for Hungary to-morrow!» Plagiat Nr. 838, S. 1766/67.

In Minna von Barnhelm heißt es vom Wachtmeister Werner: „er wirft ihm zornig den Beutel vor die Füße“. Und in «La Locandiera» vom Cavaliere Ripafratta: „er wirft die Vase auf die Erde und geht wüthend ab“. Beide sind zornig, beide werfen etwas auf die Erde: also Plagiat Nr. 860, S. 1798/99.

Beiläufig gesagt, findet sich in Minna von Barnhelm nirgends eine Scene der beschriebenen Art, die nur in III, 7 vorkommen könnte, wenn sie überhaupt denkbar wäre. Aber jeder, der das

Stück und seine Charaktere nur einigermaßen kennt, weiß zur Genüge, daß der Wachtmeister Werner sich nie unterstehen wird, dem Major von Tellheim den Beutel vor die Füße zu werfen.

Der Ankläger hat also eine Scene gefälscht, um sie für das Nachbild einer anderen zu erklären, mit welcher sie, auch wenn sie nicht gefälscht wäre, doch im Wesentlichen nicht das Mindeste gemein hätte.

In Minna von Barnhelm (II,2) sagt der Wirth im Hinblick auf Franziska: „Freilich kann man von einem jungen Mädchen nicht verlangen, daß es eine ernsthafte Sache mit ernsthaften Leuten ernsthaft tractire“. Dreimal dasselbe Wort wiederholt. Wem hat Lessing diese Redefigur abgeguckt? Ein bekanntes Wort sagt: «Sunt pueri pueri, pueri puerilia tractant». Paulus im ersten Briefe an die Korinther sagt (XIII, 2): „Da ich ein Kind war, redete ich wie ein Kind und war klug wie ein Kind, und hatte kindische Anschläge“ u. s. f. Also der Apostel Paulus ist das Original und der Wirth in Minna von Barnhelm der Abklatsch. Wer hätte das gedacht! Plagiat Nr. 691, S. 1518/19.

Es ist genug! Der Ankläger Lessings vor der Nachwelt hat mit seinem Beweisverfahren insgesammt nichts anderes vermocht, als den „Schluß der drei Taugenichtse“ zu variiren, und in seiner elenden Thersitesrolle sich umsonst bemüht, die Aufmerksamkeit, geschweige das Urtheil der Nachwelt zu gewinnen. Er hat gelegentlich auch seine Schimpfereien wider Goethen ausgelassen (S. 674), und es wäre zu verwundern, wenn er nicht auch Shakespeare beiläufig zu entthronen versucht hätte. Es geschieht anmerkungsweise S. 1392: „Unter Shakespeare verstehe ich den oder die Verfasser eines unter dem Namen Shakespeare geführten Stückes. Nach meiner Ansicht war Shakespeare nichts anderes als der verantwortliche, der «Sitz»-Redacteur einiger Hofcavaliere, welche die unter dem Namen Shakespeare geführten Stücke verfaßten“.

Ein litterarischer Findling als Lessings Faust[1].

I. Der Findling.

Da die Welt diesen Faust nie wirklich gesehen hat, so ist er nicht wiedererschienen, sondern er ist da — ein paar Jahre vor Lessings hundertjähriger Todesfeier! Er war nicht todt, nur todtgeglaubt, bürgerlich todt, im tiefsten Incognito begraben, also kein Revenant, sondern ein Verschollener, ein Findling! Wackere Männer haben den Pfad nach der Stelle, wo er lag, ausgespürt, einer hat sie gefunden.

Noch bevor ich das seltsame Phänomen näher in Augenschein nehmen konnte, bin ich einige mal von Bekannten mit der Anrede überrascht worden: „Wissen Sie schon, daß Lessings Faust entdeckt ist?“ Es ist der Faust „ohne alle Teufelei“. Der gute Engel im Stück, der den Faust rettet,

[1] Gedruckt in „Nord und Süd“ (1877). S. 262—283.

heißt Ithuriel, und der gute Engel, der das Stück selbst gerettet hat, heißt Karl. Hier ist der Titel: „Johann Faust. Ein allegorisches Drama in fünf Aufzügen (gedruckt 1775, ohne Angabe des Verfassers). Muthmaßlich nach G. E. Lessings verlorenem Manuscript. Herausgegeben von Karl Engel. Oldenburg 1877."

Ich habe vordem schon mancherlei Täuschungen erlebt, die man mit Lessing getrieben, und bin etwas vorsichtig geworden. Unwillkürlich kommt mir die Erinnerung an eine Schrift, deren Verfasser gleich im Eingange erklärte, es gebe ein Testament Lessings, worin der verborgenste und tiefste Gedanke des Mannes niedergelegt sei, der eigentliche Kern seiner Weltanschauung, nur dem Eingeweihten erkennbar, von ihm, dem Eingeweihtesten, zum ersten male erkannt; er aber verhalte sich auch zu Lessing, wie der Sohn zum Vater, wie der Busensohn, der den Vater am tiefsten kenne, er habe dessen Hinterlassenschaft durchspäht, ungeduldig, das Document zu finden, das der Vater in der Absicht aufgesetzt, daß dieser Sohn es entdecken und der Welt aufschließen solle. Meine Erwartungen waren auf das Höchste gespannt.

Zuerst mußte ich die ganze Lebensgeschichte Lessings nach Danzel und Guhrauer passiren; je weiter ich las, um so größer wurde meine Ungeduld, und ich rief, wie das römische Volk bei der Antoniusrede, einmal über das andremal: „das Testament! das Testament!" Endlich kam es, der Busensohn zog es aus der Brusttasche, es war — die Erziehung des Menschengeschlechts mit ihren Sätzen von der Seelenwanderung: eine Idee, die jeder Leser des großen Mannes kennt und jeder Kenner Lessings an ihren Ort zu stellen weiß. Ein anderer dieser Lieblingssöhne, die zu sagen pflegen „mein Lessing" — es giebt deren weit mehr als drei —, hatte dem Nathan sein tiefstes Geheimniß abgelauscht und entdeckt, daß Lessing in diesem Stück Swifts Liebesgeschichte dramatisirt habe[1].

Seitdem gehe ich den Lieblingssöhnen gern aus dem Wege.

Unter diese Leutchen rechne ich nun keineswegs obigen Engel, der vielmehr die gute Absicht gehabt, Lessings verlorenen Sohn ins Vaterhaus zurückzuführen, und nur die hoffnungsvolle Muthmaßung hegt, der von ihm gefundene Faust sei der von

[1] Siehe oben S. 22.

Lessing verlorene. Jedenfalls gebührt ihm das Verdienst, mit vieler Mühe ein bisher unbekanntes Stück der dramatischen Faustlitteratur ans Tageslicht gebracht zu haben. Freilich macht die Mühe des Finders noch nicht den Werth des Fundes.

Jetzt handelt es sich um die Anerkennung. Die Frage heißt: echt oder unecht? Auf welche Voraussetzungen gestützt, wagt man den Schluß oder auch nur die Vermuthung, das Stück könne von oder auch nur nach Lessing gedichtet, d. h. aus einer Kenntniß seiner vollständigen Fausttragödie geschöpft sein? Und wenn die äußeren Gründe haltbar sind, wie steht es mit den inneren? Trägt das Stück die Spur einer Verwandtschaft mit Lessings Geist?

Wir lesen in gewissen Zeitschriften schon zustimmende Urtheile mit der Erklärung, das Stück sei deshalb anonym erschienen, weil das Manuscript gestohlen und dann theilweise verändert worden. Man ist, wie ich sehe, im besten Zuge, Lessings Vaterschaft anzuerkennen und für die Erhaltung dieses „Johann Faust", der in demselben Jahre ausgesetzt wurde als Lessings echter Sohn, wie es heißt, verloren ging, ihn die Kosten zahlen

zu lassen. Warum nicht? Zur Abwechselung soll auch in unserer Litteratur einmal der Findling den Fürstensohn spielen!

Nachdem die deutsche Faustsage eine lange Reihe litterarischer Metamorphosen durchlaufen und im Geiste Lessings eine mächtige Umgestaltung und Erhöhung angestrebt hat, ist dieser Lessingsche, uns nur in der Anlage bekannte Faust selbst zeitig genug Gegenstand einer Sagenbildung geworden, aus deren Wolke plötzlich der anonyme Findling „Johann Faust“ hervortritt. Im Gothaschen Theaterkalender von 1779, den Reichard herausgab, wird das Stück angeführt, es ist in München 1775 erschienen, außerdem bringt der Kalender in dem Personalverzeichniß einer wandernden Schauspielertruppe die merkwürdige Notiz: „Herr Waldherr habe mit Mephistopheles in Lessings Johann Faust debutirt“.

II. Lessings Faust.

Was weiß man von Lessings Faust? Es ist nöthig, diese Frage so zu beantworten, daß die betreffenden Zeugnisse nicht, wie zu geschehen pflegt, durch einander gemengt, sondern mit der gehörigen kritischen Rücksicht gesichtet und geordnet werden.

In erster Reihe stehen Lessings eigene Aeußerungen; die Zeugnisse zweiter Reihe sind in Briefen an Lessing zu suchen, sofern dieselben seinen Faust berühren; in dritter Reihe kommen die späteren Berichte.

1. Von Lessings öffentlichen Schriften hat nur eine den Faust zum Gegenstand und enthält zugleich das einzige von ihm veröffentlichte Fragment einer Faustdichtung: der berühmte siebzehnte Litteraturbrief vom 16. Februar 1759. Er bringt die Kriegserklärung gegen Gottsched und den französischen Geschmack als Führer unseres nationalen Dramas, die Hinweisung auf Shakespeare und die Griechen als unsere echten und geistesverwandten Vorbilder. „Daß aber unsere alten Stücke wirklich sehr viel Englisches gehabt haben, könnte ich Ihnen mit geringer Mühe weitläuftig beweisen. Nur das bekannteste derselben zu nennen, Doctor Faust, hat eine Menge Scenen, die nur ein Shakespearesches Genie zu denken vermögend gewesen. Und wie verliebt war Deutschland und ist es zum Theil noch in seinen Doctor Faust! Einer von meinen Freunden verwahrt einen alten Entwurf dieses Trauerspiels, und er hat mir einen

Auftritt daraus mitgetheilt, in welchem gewiß ungemein viel Großes liegt. Sind Sie begierig, ihn zu lesen? Hier ist er. Faust verlangt den schnellsten Geist der Hölle zu seiner Bedienung. Er macht seine Beschwörungen; es erscheinen derselben sieben, und nun fängt die dritte Scene des zweiten Aufzugs an. — Was sagen Sie zu dieser Scene? Sie wünschen ein deutsches Stück, das lauter solche Scenen hätte? Ich auch!"

Das Motiv der Scene, die Wahl des geschwindesten der Höllengeister, ist alt und in der Magussage begründet, die dramatische Ausführung findet sich schon in dem deutschen Volksschauspiel Faust, und man kann sie im Puppenspiel nachlesen. Lessing hat seine Scene dem Volksschauspiel nachgebildet und nennt sie einen „alten Entwurf", war es ihm doch um die Wiederbelebung des volksthümlichen Dramas zu thun. Dennoch athmet die Scene in Gedanke und Sprache den unnachahmlichen Lessingschen Geist, und es ist unbegreiflich, wie man heutzutage diese Scene für ein Citat halten kann. Auf die Frage: „Und welcher von euch ist der Schnellste?" antworten die Geister alle: „Der bin ich!" „Ein Wunder!" ruft Faust, „daß

unter sieben Teufeln nur sechs Lügner sind. Ich muß euch näher kennen lernen.“ Im Volksschauspiel ist der geschwindeste Teufel so schnell als der Gedanke des Menschen; dem Lessingschen Faust ist er zu langsam. Schneller ist die Rache des Rächers, des Gewaltigen, der sich allein die Rache vorbehielt. „Teufel, du lästerst — schnell wäre seine Rache? schnell? Und ich lebe noch? Und ich sündige noch?“ Und was antwortet der Geist? „Daß er dich noch sündigen läßt, ist schon Rache!“ Ich sollte meinen, in diesem Worte müßte ein Tauber Lessing reden hören, nur ihn. Der siebente Geist ist so schnell, als der Uebergang vom Guten zum Bösen! „Ha! Du bist mein Teufel! So schnell als der Uebergang vom Guten zum Bösen! Ja, der ist schnell; schneller ist nichts als der! Ich habe es erfahren, wie schnell er ist, ich habe es erfahren!“ Ich möchte wissen, wer unter Lessings Freunden der Mann war, der so zu denken und zu schreiben verstand?

2. Aus Lessings Nachlaß kennen wir den Entwurf des Vorspiels und die Skizze der vier ersten Auftritte. In einem alten Dom, um Mitternacht, hält Beelzebub eine Versammlung höllischer Geister,

in der verderbliche Thaten berichtet und geplant werden. Der schlaueste der Teufel hat einen Heiligen verführt und rühmt sich, im Laufe eines Tages auch den Faust ins Verderben zu stürzen, von dem es heißt, er sei nicht so leicht zu verführen. Das Unmaß seiner Wißbegierde soll ihn stürzen. In der ersten Scene erscheint Faust in philosophische Zweifel vertieft, zu deren Lösung er von Neuem den Geist des Aristoteles beschwört. Diesmal gelingt die Beschwörung. In der zweiten Scene erscheint in der Gestalt des Aristoteles jener Teufel, der es unternommen hat, den Faust zu verführen. Nachdem er ihm die spitzigsten Fragen beantwortet hat, verschwindet der Geist. In der dritten Scene folgt eine neue Beschwörung, auf die in der vierten ein neuer Dämon erscheint.

Dies ist Alles, was wir aus Lessings Faust durch den Dichter selbst wissen.

3. Dazu kommt über den Faust eine sehr merkwürdige Notiz in den nachgelassenen „Collectaneen zur Litteratur". Unter der Ueberschrift „Dr. Faust Zu meiner Tragödie über diesen Stoff" wird eine Stelle aus Diogenes von Laërte, ein Ausspruch des Tamerlan und eine Scene aus einem eng-

lischen Werk über Universalgeschichte angeführt. Hier wird das Verderben, das durch einen saracenischen Fürsten über die Stadt Pergamus kommt, als ein göttliches Strafgericht für deren Frevel geschildert. Auch Tamerlan habe seine Grausamkeit damit entschuldigt, daß er als Geißel Gottes auf Erden erschienen. Und von dem Cyniker Menedemus erzählt Diogenes, er sei in einer Furienmaske herumgezogen, mit dem Vorgeben, er komme aus der Hölle, um auf die Sünder Acht zu haben und den Geistern daselbst Nachricht zu bringen. Hierzu bemerkt Lessing: „Dieses kann vielleicht dienen, den Charakter des Verführers in meinem zweiten Faust wahrscheinlich zu machen. Desgleichen was Tamerlan zur Entschuldigung seiner Grausamkeit gesagt haben soll“ u. s. f.

Diese Notiz bezeugt, daß Lessing einen „zweiten Faust“ im Sinne hatte, worin der Verführer (den Namen Mephistopheles finden wir von Lessing nicht genannt) anders gefaßt war als im ersten. Ob dieser zweite Faust, als die obige Notiz geschrieben wurde, ausgeführt war oder nicht, darüber geben die Collectaneen keine Auskunft. Ich halte dafür, daß er nicht ausgeführt war, sondern

erst concipirt oder entworfen. Hatte Lessing einen seiner Charaktere ausgeführt, so glaube ich nicht, daß in seinen Augen irgend ein Citat dazu dienen konnte, diesen Charakter „wahrscheinlich zu machen“. Wohl aber mochten sie zur Ausführung einen solchen Dienst leisten. Aus den obigen Stellen leuchtet so viel ein, daß Lessing den Verführer im Faust als ein Werkzeug Gottes gefaßt haben wollte, in einer Rolle, wie sie der theatralische Menedemus sich anmaßt und der dämonische Tamerlan sie ausführt. Er streift schon an die Vorstellung, die das Diabolische umsetzt in die zerstörende Gewalt einer dämonischen Menschennatur. Diese Fassung ist nicht mehr im Geist der alten Sage. Wenn sie nach Lessings Worten seinen „zweiten Faust“ charakterisiren sollte, so schließen wir, daß eben darin der zweite Faust sich vom ersten unterschied, und also dieser der Sage näher stand als jener. Merkwürdig genug, daß auch in der Goetheschen Dichtung unterschieden werden muß zwischen einem ersten und zweiten Faust, die nicht gleichzusetzen sind dem ersten und zweiten Theil. Die Collectaneen schrieb Lessing in den Jahren vom Ende der Breslauer bis in die Anfänge der

Wolfenbüttler Zeit, sie fallen ihrem größten Umfange nach in die Hamburger Periode.

4. In Lessings Briefen finden sich zwei, die sehr bemerkenswerthe Aeußerungen über den Faust enthalten. Der erste, aus der glücklichsten und fruchtbarsten Zeit seines Berliner Aufenthaltes, fällt dicht vor die Litteraturbriefe, der zweite dicht vor die Hamburger Dramaturgie.

Er schreibt den 8. Juli 1758 an Gleim: „Sie haben es errathen, Herr Ramler und ich machen Projecte über Projecte. Warten Sie nur noch ein Vierteljahrhundert, und Sie sollen erstaunen, was wir alles werden geschrieben haben! Besonders ich! Ich schreibe Tag und Nacht, und mein kleinster Vorsatz ist jetzt, wenigstens noch dreimal so viel Schauspiele zu machen als Lope de Vega. Ehestens werde ich meinen Doctor Faust hier spielen lassen. Kommen Sie doch geschwind wieder nach Berlin, damit Sie ihn sehen können!"

Wir finden in diesen Zeilen den Ausdruck einer freudig productiven Stimmung, worin die Ausführung gewisser Werke dem Dichter näher erscheint, als sie ist. Ganz ähnlich stand es fünfzehn Jahre später mit dem Goetheschen Faust. Ich

fürchte, Gleim wäre damals umsonst nach Berlin gekommen. Auch ist der ganze Ton in Lessings Schreiben mehr scherzend als ernsthaft.

In der Nachschrift eines Briefes an seinen Bruder, datirt Hamburg, den 21. September 1767, heißt es: „Ich bin Willens, meinen Dr. Faust noch diesen Winter hier spielen zu lassen. Wenigstens arbeite ich aus allen Kräften daran. Da ich aber zu dieser Arbeit die clavicula Salomonis brauche, die ich mich erinnere Herrn Fl. gegeben zu haben, um sie gelegentlich zu verkaufen, so mache ihm mein Compliment, mit dem Ersuchen, sie bei dem ersten Packet, das er an einen hiesigen Buchhändler sendet, mitzuschicken."

Es ist nicht anzunehmen, daß er neun Jahre vorher vollendet hatte, woran er jetzt aus allen Kräften arbeitet. Und wäre einer der beiden Fauste fertig gewesen: warum hätte er diesen nicht im Winter von 1767/68 in Hamburg sollen aufführen lassen? Ich schließe, daß in dem Zeitraum von 1758—1767 zwei Fauste projectirt waren, aber keiner vollendet.

5. Dieser Zeitraum unfertiger Faustdichtung dehnt sich noch weiter aus, wie aus gewissen

Briefen an Lessing erhellt. Ich nenne Mendelssohns Brief aus dem Jahre 1755 und einige Briefe Eberts in Braunschweig aus den Jahren 1768—1770.

Mendelssohn schreibt den 19. November 1755 nicht den 19. März (ein Schreib- oder Druckfehler bei Danzel, der aus seinem Werk zu den Nachschreibern übergegangen ist): „Wo sind Sie, liebster Lessing, mit Ihrem bürgerlichen Trauerspiel? Ich möchte es nicht gern bei dem Namen nennen, denn ich zweifle, ob Sie ihm den Namen Faust lassen werden. Eine einzige Exclamation O Faustus! Faustus! könnte das ganze Parterre lachen machen. Wieder ein Rathgeber, werden Sie sagen, der gar keinen Beruf dazu hat! Nun wohl! So lassen Sie es nur dabei. Ich will alsdann das Vergnügen haben, selbst mit dem Leipziger Parterre zu lachen und Sie bei jedem Gelächter sich entflammen zu sehen. Denn lachen muß man gewiß, wenn Ihre Theorie vom Lachen anders richtig ist."

Im Jahre 1755 entstand Miß Sara Sampson, unser erstes bürgerliches Trauerspiel, welches Lessing schuf. Wahrscheinlich wollte er damals den Faust in eine Tragödie dieser Art verwandeln, um

statt der englischen Familiengeschichte einen national-deutschen Stoff, einen der beliebtesten, in die neue Form einzuführen. Das Ei, aus dem die Sara geschlüpft war, Lillos Kaufmann von London und Richardsons Clarissa, hatte der Schalen zu viel in dem deutschen Trauerspiel zurückgelassen. Eine bürgerliche Tragödie von deutschem Schrot und Korn war ja die Aufgabe, von der Lessing in jenem siebzehnten Litteraturbriefe sprach und hinwies auf den Faust. Statt des Trauerspiels kam die echt deutsche Minna, ein Stück, das Lessing selbst ein „Lustspiel“ nannte. Endlich erschien das deutsch empfundene, bürgerliche Trauerspiel, aber in italienischer Maske: Emilia Galotti! Der Faust kam nicht. Die Aufgabe einer rein deutschen, aus unserem Volksleben gegriffenen Tragödie hat Lessing im Faust vor Augen gehabt, aber nicht gelöst, wenigstens nicht vor unseren Augen.

Warum lacht Mendelssohn? Weil er das Volksschauspiel Faust, das er vielleicht gemeinsam mit Lessing in Berlin sah — es wurde dort auf der Schuchschen Bühne den 14. Juni 1753 aufgeführt —, nur lächerlich fand. Was ist dem weisen Mendelssohn mit seiner Aufklärung und

seinen dünnen, reinlichen Begriffen die Magie und der Magus der Volkssage mit seinen Teufelsbeschwörungen und dem grauenvollen Ende, das ihm das Gericht des Himmels verkündet: „Faustus, Faustus, bereite dich zum Tode! Du bist angeklagt! Du bist gerichtet! Faustus, Faustus, du bist auf ewig verdammt!" Ich höre förmlich, wie der gute Mendelssohn, der sanfte Weise, nachdem er das Stück gesehen, in die Worte ausbricht: „welcher Unsinn!" Und nun will sein Freund Lessing einen tragischen Faust dichten! Welche Thorheit! „Liebster Lessing! Eine einzige Exclamation O Faustus! Faustus! könnte das ganze Parterre lachen machen."

Ebert giebt den 4. October 1768 seinem Freunde Eschenburg, der nach Hamburg reist und sich Lessings persönliche Bekanntschaft wünscht, ein Empfehlungsschreiben, worin er unserem Dichter seine litterarischen Schulden aufzählt. Er habe im Namen Lessings vielen Anderen den Dr. Faust versprochen, er werde schon lange von diesen Vielen um den Faust gemahnt und müsse ihn nothwendig haben, wenn er nicht Lessings wegen zum Schelm werden solle. „Wo bleibt Dr. Faust?" heißt es in einem zweiten Briefe vom 26. Januar 1769. Ein Jahr

später, nachdem Lessing in Braunschweig gewesen, berührt Ebert in einigen Stellen seines Briefes vom 7. Januar 1770 wieder den Faust. Offenbar ist von diesem Werk bei Lessings Aufenthalt die Rede gewesen. Selbst einige Hofdamen lassen ihn grüßen und bitten, bald wiederzukommen und ja nicht den Dr. Faust zu vergessen. Im Eingang des Briefes heißt es: „Sie müssen zaubern und mich citiren können, wie Ihr Dr. Faust die Geister citirte“. Wenn Ebert nichts weiter von Lessings Faust wußte, so war er genau so klug als wir, denn dies stand seit elf Jahren zu lesen in jenem Fragment, welches der siebzehnte Litteraturbrief enthielt. Und wenn er in einer folgenden Stelle Lessing mit seiner bekannten Spielsucht aufzieht: „Sie müßten es denn auch durch Zaubereien dahin bringen, daß ich mich den Teufel reiten ließe und einmal spielte; doch mich dünkt, das traurige Exempel meines Verführers selbst ist allein schon hinreichend, mir eine ewige Warnung zu sein“ — so ist hier scherzend von Lessing die Rede und nicht vom Faust. Muß denn überall, wo einen der Teufel reitet, der Faust dabei sein? Unbegreiflich, wie Danzel in diesen

Worten eine Anspielung auf Lessings zweiten Faust vermuthen konnte!

Wir kennen Lessings Antworten auf die eben erwähnten Briefe. Auf Mendelssohns Frage in Betreff des Faust antwortet er nichts; in der Erwiederung auf Eberts ersten Brief, den ihm Eschenburg gebracht, schreibt Lessing den 18. October 1768: „Sie sehen, daß ich mich jetzt eben nicht im Schriftsteller-enthusiasmus befinden mag. Meine Antwort also auf Ihre freundschaftliche Exequirungen können Sie errathen. Zum Henker mit alle dem Bettel!"

Aus den obigen Zeugnissen insgesammt erhellt, daß Lessing in dem Zeitraum von 1755—1770 zwei Entwürfe von Faust gemacht und keinen vollendet hat, daß er in beiden eine national-deutsche Tragödie bezweckte, die im ersten dem Volksschauspiel näher stand als im zweiten, worin die Rolle des Verführers weniger diabolisch als dämonisch-menschlich, weniger als Widersacher denn als Werkzeug Gottes gedacht war.

6. Nach der in den Collectaneen gemachten Bemerkung ist anzunehmen, daß Lessing während seines Breslauer Aufenthalts mit einer neuen Bearbeitung des Faust beschäftigt war. Wir sind

begierig, von dem besten Gewährsmann, der über jene Zeit berichtet hat, Näheres zu erfahren; indessen weiß Rector Klose nicht mehr zu sagen, als daß Lessing auch bisweilen an seinen Dr. Faust gedacht und aus einem alten Stück, Noels Lucifer, einige Scenen habe benützen wollen. Auch daß einer der Freunde Lessings zwölf Bogen des Faust in Breslau gelesen haben will, bestätigt, wenn es sich so verhält, nur unsere obige Vermuthung, führt uns aber in der Sache nicht weiter.

7. Im Jahre 1775 macht Lessing die improvisirte Reise nach Italien, die ihn zweimal nach Wien führt, wo unter seinen Verehrern sich besonders der Staatsrath von Gebler hervorthut. Dieser hat sich bei Lessing selbst nach dem Faust erkundigt und schreibt darüber den 9. December 1775 an Nicolai: „Ich wünsche, daß Ihre Hoffnung wegen der Erscheinung des Lessingschen Faust zutreffen möge. Mir hat unser großer, aber zu wenig gegen das Publikum freigebiger Freund auf mein Befragen mündlich anvertraut, daß er das Sujet zweimal bearbeitet habe, einmal nach der gemeinen Fabel, dann wiederum ohne alle Teufelei, wo ein Erzbösewicht gegen einen Un-

schuldigen die Rolle des schwarzen Verführers vertritt. Beide Ausarbeitungen erwarten nur die letzte Hand.“ Diese Aeußerung stimmt mit den Collectaneen und unseren Schlüssen: es ist nicht zu zweifeln, daß Lessing eine solche Erklärung gegeben, zugleich wird der unfertige Zustand der Arbeiten bestätigt. Denn „die letzte Hand“ kann noch viel zu thun haben.

Leider blieb ihr nichts mehr zu thun übrig. Als Lessing dem Wiener Freunde anvertraute, wie es mit seinen Faustdichtungen stand, gehörten diese bereits, wie die Sage geht, zu den verlorenen Handschriften. Lessing reist den 9. Februar 1775 von Wolfenbüttel über Leipzig nach Berlin, und geht im folgenden Monat von dort über Dresden und Prag nach Wien. Um leichteres Gepäck zu haben, sendet er von Dresden eine Kiste voll der verschiedenartigsten Dinge nach Leipzig, von wo der Braunschweigische Buchhändler Gebler, der sich eben zur Ostermesse dort aufhält, sie nach Braunschweig mitnehmen und dann weiter nach Wolfenbüttel expediren soll. Diese Kiste soll heute noch ankommen, sie ging spurlos verloren und mit ihr sämmtliche Faustmanuscripte.

Warum Lessing diese wichtigen Handschriften von Wolfenbüttel über Leipzig und Berlin nach Dresden schleppt, um sie von hier nach Wolfenbüttel zurückwandern zu lassen, ist eine wohlaufzuwerfende Frage, die unbeantwortet bleibt. Alle Nachforschungen des Bruders, der in der Vorrede zu Lessings vermischten Schriften (1784) sogar einen öffentlichen Aufruf an den Finder der Kiste erließ, sind vergeblich gewesen. Es galt für ausgemacht, daß auf diese Weise Lessings Faust verloren gegangen. Blankenburg erzählt die Geschichte, als ob er dabei gewesen, wie Lessing in Dresden seine Faustmanuscripte eingepackt habe; doch weiß er nichts Genaueres, denn er irrt sich im Adressaten, der nach ihm ein Kaufmann Lessing in Leipzig gewesen sei: dieser würdige Mann, ein Verwandter des Dichters, habe sich sehr sorgfältig nach der Kiste erkundigt, an Lessing geschrieben u. s. w. Auch der Bruder zeigt sich in der Vorrede zu den vermischten Schriften nicht genau unterrichtet, er glaubt, die Kiste sei erst von Wien nach Leipzig gesendet worden und auf dem Wege abhanden gekommen. So viel steht fest und zwar durch Lessing selbst, daß die Kiste von Dresden nach Leipzig an

den Buchhändler Gebler aus Braunschweig geschickt wurde. Aber die Frage ist: ob der handschriftliche Faust wirklich darin war?

Im Nachlaß Lessings hat sich von Faust nichts weiter gefunden als der Entwurf des Vorspiels und die vier ersten Auftritte, die der Bruder im zweiten Bande des „Theatralischen Nachlasses" veröffentlicht hat (1786). Er kommt in der Vorrede wieder auf die verlorene Kiste zu sprechen und fügt hinzu: „Mir ist es nicht anders, als daß mein Bruder mir selbst gesagt, mit dem Verluste dieser Kiste sei auch alles, was er über den Faust gearbeitet, verloren gegangen". Die Wendung: „mir ist, als ob" achte ich für kein Zeugniß; um so weniger, als ich allen Grund habe zu glauben, daß der Bruder sich irrt. Nach seiner Rückkehr von Italien hat Lessing gegen seinen Bruder in einem Briefe aus Braunschweig vom 16. Juni 1776 ausführlich der unglücklichen Kiste Erwähnung gethan: er hat seitdem, so viel ich sehe, seinen Bruder nicht mehr gesprochen, unmöglich kann er ihm etwas anderes gesagt haben, als er ihm damals geschrieben. Offenbar hat dem letzteren, als er zehn Jahre später die Vorrede zum „Theatralischen Nachlaß"

schrieb, jener Brief in undeutlicher Erinnerung vorgeschwebt, und ihm war, als ob Lessing ihm etwas gesagt habe, was er nicht gesagt hat.

Was nämlich stand in dem Briefe? „Die traurige Geschichte mit meiner Kiste aus Dresden hatte ich schon von dem hiesigen Buchhändler Gebler vernommen. Allem Anschein nach ist sie verloren, und mit ihr zugleich eine Menge Dinge, die mir unersetzlich sind. Zugleich die Stücke von deiner Wäsche, die du mir auf allen Fall mitgabst. — Was macht Voß der Vater? Ich bin sehr bekümmert um ihn, und der Verlust der Kiste ist mir um seinetwillen vorzüglich unangenehm. Es waren an die vierzig neue Fabeln darin, von denen ich keine einzige wiederherstellen kann. Auch war meine fast völlig fertige Abhandlung von Einrichtung eines deutschen Wörterbuches darin. Nicht zu gedenken eines Manuscripts aus der hiesigen Bibliothek, das ich in Dresden collationiren wollte. Denn wenn ich an das denke, möchte ich vollends aus der Haut fahren."

Ich wüßte nicht, daß Lessing von dieser Kiste, mit deren Schicksal die Sage das seines Fausts unauflöslich verknüpft hat, sonst wo geredet. Er

specificirt in dem obigen Briefe deren Inhalt: er nennt die Fabeln, die Abhandlung, den Codex, er sagt keine Silbe von seinem Faust. Lieber noch im Abgrund der Hölle verschwinden, als in dem einer Kiste! Wenn Lessings Faust wirklich in jener Kiste begraben wurde, so war dem Dichter, wie es scheint, an diesem Verluste gar nichts gelegen. Da er kein Wörtchen davon sagt, so glaube ich, daß die Faustmanuscripte sich nicht in jener Kiste befunden haben, die auf dem Wege von Dresden nach Leipzig oder in Leipzig für immer verloren ging.

Doch sind sie verloren, denn in Lessings Nachlaß hat sich keine Spur, außer den oben erwähnten Entwürfen, gefunden. Ich bin sehr geneigt anzunehmen, daß Lessing seine unvollendeten Arbeiten über den Faust selbst vernichtet hat, da er sah, daß ihm die Lösung seiner Aufgabe nicht gelingen wollte. Er war auf unüberwindliche Schwierigkeiten gestoßen (Goethe hat ganz dieselbe Erfahrung gemacht): das alte Volksschauspiel mit seinem Höllenapparat wollte sich nicht in die Form eines bürgerlichen Trauerspiels auflösen lassen, und wiederum paßte die tragische Anlage des Stückes, die Lessing

festhalten mußte, nicht zu der höheren Idee, die er ohne Zweifel der Volkssage gab und als Schluß im Sinn hatte. Er ließ die Arbeit liegen, er war darin stecken geblieben und sie war ihm verleidet, denn das Steckenbleiben war nicht seine Sache. Er setzt den Anfragen nach dem Faust ein unheimliches Schweigen entgegen, das mir unwillkürlich den Eindruck macht: der Faust lebt nicht mehr. Auch jene Worte an Ebert: „Meine Antwort auf Ihre freundschaftliche Exequirungen können Sie errathen; zum Henker mit alle dem Bettel!“ klingen wie eine Verurtheilung.

Einige der Absichten, die Lessing bei seinem zweiten Faust gehabt, sind einer anderen Dichtung zu gute gekommen; das bürgerliche Trauerspiel wurde in der Emilia Galotti in einer Form vollendet, die Lessing nicht überbieten konnte. Und der Plan zu dieser Tragödie war so alt, wie der des Faust. Ein Hauptproblem in der zweiten Bearbeitung des Faust war die menschliche Wahrheit in dem Charakter des Verführers: der Teufel als menschlicher Dämon. In der Emilia Galotti wurde diese Aufgabe gelöst. Statt des Mephistopheles erschien Marinelli. Des Prinzen letztes

Wort heißt: „Gott! Gott! Ist es zum Unglück so mancher nicht genug, daß Fürsten Menschen sind, müssen sich auch noch Teufel in ihren Freund verstellen?“ Nachdem Lessing den Marinelli geschaffen, war die Idee ausgeführt, die ihn in seinem zweiten Faust besonders gereizt hatte. Darum möchte ich glauben, daß nach der Emilia Galotti der Faust unter den Projecten Lessings für immer verstummte. Die Stimmung dafür war schon vorüber, als er die Emilia Galotti ergriff und dem Faust vorzog. Das Interesse an dem letzteren war erloschen.

8. Innerlich der Dichtung abgewendet, wie es der Brief an Ebert verräth, mag Lessing den vielen mündlichen Anfragen nach seinem Faust mitunter ausweichend geantwortet haben: es schwirren jetzt der Faustdichtungen viele in der Luft, er wolle mit der seinigen warten, bis sie erschienen seien. Daraus ist dann wieder ein Stück Sagengeschichte über Lessings Faust entstanden; als ob er den Anderen etwas hätte abgucken oder gar der Mann sein wollen, der nach dem Sprüchwort zuletzt lacht. Wozu warten und worauf und auf wen? Blankenburg berichtet: „Lessings Faust war meines Wissens fertig“. Er sagt nicht, woher er es weiß. Wir

wissen, daß er nicht fertig war. Er fügt hinzu: „er wartete blos auf die Erscheinung der übrigen Fauste, man hat es mir mit Gewißheit erzählt". Also weiß er es nur von Hörensagen. Und in demselben Berichte heißt es: „Lessing unternahm die Umarbeitung, vielleicht auch nur die Vollendung seiner Arbeit zu einer Zeit, wo aus allen Zipfeln Deutschlands Fauste angekündigt waren". Also wußte Blankenburg keineswegs, daß Lessings Werk fertig war, aber er sagt es. Die Umarbeitung fällt in die Breslauer und Hamburger Zeit. Welche Fauste waren damals angekündigt? Man nennt Lenz, der nie einen Faust gedichtet oder angekündigt (denn das „Fragment aus einer Farce, die Höllenrichter genannt", worin Faust in der Unterwelt erscheint und von Bacchus in ersehnte Vergessenheit gesenkt wird, ist ein Blättchen aus seinem Nachlaß, das für keinen Faust gelten kann)[1], den Maler Müller, dessen Faust ein Jahrzehnt später fällt als die Dramaturgie, Goethen,

[1] Lessing erwähnt den Lenz in einem Brief an seinen Bruder vom 8. Januar 1777: „Lenz ist immer noch ein ganz anderer Kopf als Klinger, dessen letztes Stück ich unmöglich habe auslesen können".

der damals noch nicht an den Faust dachte, von dessen Absicht einer Faustdichtung die nächsten Freunde vor 1772 kaum eine Kunde hatten, von dessen Dichtung selbst weitere Kreise erst mehrere Jahre später etwas erfuhren. Und dieselben Leute, die an die Kiste glauben, mit der im Jahre 1775 Lessings Faust für immer verloren ging, erzählen guten Muthes, Lessing habe auf die Erscheinung des Goetheschen Faust gewartet, von dessen Existenz er vor 1775 sicher nichts gewußt hat. Er soll gesagt haben: „Meinen Faust holt der Teufel, ich will Goethes seinen holen!“ Dieses geflügelte Wort hat Engel in Berlin dem Wiener Hofschauspieler Müller erzählt, der es in seiner Biographie wiederholt, und A. Koberstein hat es in einem Aufsatz über „Lessings Faust“ (im Weimarischen Jahrbach von 1855) von Neuem erwähnt. Engel gab es als eine Bekräftigung, daß Lessing seinen Faust sicher herausgeben würde, sobald der Goethesche Faust erschienen sei. Ich weiß nicht, ob Engel zu den Kistengläubigen gehörte. Aber er wußte ja, denn die Welt hat es von Blankenburg und ihm erfahren, daß den Lessingschen Faust der Teufel nicht holt. Wie also konnte er jene Aeußerung,

wenn sie Lessing wirklich gethan hat, ernsthaft nehmen? Er hätte in dem Worte: „meinen Faust holt der Teufel!“ einen ganz anderen Sinn wittern sollen. Und was hat Lessing der Kritiker nicht alles geholt! Ich höre in dem Worte: „ich will Goethes seinen holen!“ nicht den Dichter drohen, sondern den Kritiker.

9. Wir haben über Lessings Faust noch zwei Berichte, beide nach dem Tode des Dichters erschienen. Der erste ist ein Schreiben des Hauptmanns v. Blankenburg in Leipzig vom 17. Mai 1784 „über Lessings verloren gegangenen Faust“, in Archenholz' „Litteratur und Völkerkunde“; der zweite ein Brief des Professors Engel in Berlin an Lessings Bruder, von diesem veröffentlicht im „Theatralischen Nachlaß“ zugleich mit Lessings Entwurf (1786). Beide schildern den Prolog.

Blankenburg erzählt, daß in jener nächtlichen Versammlung der Höllengeister, die Verderben brüten, einer der letzteren dem Satan berichtet, er habe einen Mann auf Erden gefunden, dem nicht beizukommen sei, er habe keine Leidenschaft, keine Schwachheit, nur einen Trieb und eine Neigung: einen unauslöschlichen Durst nach Wahrheit und

Erkenntniß. „Dann ist er mein!“ ruft der Oberste der Teufel, „und auf immer mein und sicherer mein, als bei jeder anderen Leidenschaft!“ Nun erhält Mephistopheles Auftrag und Anweisung, wie er es anzufangen habe, um den Faust zu fangen. In den folgenden Acten beginnt und vollendet er dem Scheine nach sein Werk. Hier kann ich keinen bestimmten Punkt angeben. Genug, die höllischen Heerschaaren glauben ihre Arbeit vollbracht zu haben; sie stimmen im fünften Act Triumphlieder an. Da unterbricht sie eine himmlische Erscheinung. „Triumphirt nicht!“ ruft ihnen der Engel zu, „ihr habt nicht über Menschheit und Wissenschaft gesiegt, die Gottheit hat dem Menschen nicht den edelsten der Triebe gegeben, um ihn ewig unglücklich zu machen; was ihr sahet und jetzt zu besitzen glaubt, war nichts als ein Phantom.“ So weit Blankenburg, dessen eingestreute schale Bemerkungen ich weglasse. Wir hören nicht die Analyse eines Stückes, sondern nur die eines Planes. Er selbst sagt von den folgenden Acten: „Hier kann ich keinen bestimmten Punkt angeben“.

Geschickter ist Engels Bericht. „Von Lessings

Faust, um den Sie mich vorzüglich fragen, weiß ich noch dieses und jenes; wenigstens erinnere ich mich im Allgemeinen der Anlage der ersten Scene und der letzten Hauptwendung derselben.“ Er spricht also nur von dem Prolog, dessen Schauplatz hier nicht blos „ein alter Dom“, sondern „eine zerstörte gothische Kirche“ ist. „Zerstörung der Werke Gottes ist Satans Wollust.“ Die Scene selbst schildert Engel in dramatischer Form. Der erste Teufel hat die Hütte eines Armen zerstört, der zweite eine Flotte mit Wucherern vernichtet, der dritte die Unschuld eines Mädchens mit wollüstigen Traumbildern vergiftet, der vierte hat nichts gethan, nur einen Gedanken gehabt, teuflischer als die Thaten der anderen: er will Gott seinen Liebling rauben, einen denkenden einsamen Jüngling, ganz der Weisheit ergeben, nur für sie athmend, jeder Leidenschaft absagend, außer der einzigen für die Wahrheit; der Verführer habe ihn umschlichen, aber nirgends eine Schwäche gefunden, wobei er ihn fassen könnte. „Hat er nicht Wißbegierde?“ ruft der Satan, und wie der Teufel antwortet: „mehr als ein Sterblicher!“ ist er seiner Sache gewiß. „Ueberlaß ihn mir, das ist genug

zum Verderben." Alle Teufel sollen ihm helfen, dieses Meisterstück satanischer Macht und List auszuführen. Da ruft eine Stimme aus der Höhe: „Ihr sollt nicht siegen!" „So sonderbar, wie der Entwurf dieser ersten Scene", fährt Engel fort, „ist der Entwurf des ganzen Stückes." Die Verführung geschieht an einem Phantom, das der schlafende wirkliche Faust als Traumgesicht schaut. Die Teufel sind getäuscht, der erwachte Faust gewarnt und belehrt. Unser Berichterstatter schließt mit den Worten: „Von der Art, wie die Teufel den Plan der Verführung anspinnen und fortführen, müssen Sie keine Nachricht von mir erwarten; ich weiß nicht, ob mich hier mehr die Erzählung Ihres Bruders oder mehr mein Gedächtniß verläßt, aber wirklich liegt alles, was mir davon vorschwebt, zu tief im Dunkeln, als daß ich hoffen dürfte, es wieder ans Licht zu ziehen".

Nach alle dem scheint Engel das Lessingsche Werk nicht aus der Handschrift, sondern nur aus mündlichen Schilderungen des Dichters gekannt zu haben.[1] Die Erinnerung ist verblaßt. Von der

[1] Wann machte Lessing unserem Berichterstatter jene Mittheilungen über verschiedene theatralische Pläne, ins-

Ausführung weiß weder er noch Blankenburg etwas Bestimmtes. Ihre Berichte beschränken sich im Wesentlichen auf das Vorspiel und stimmen in den Hauptzügen mit dem von Lessings Hand hinterlassenen Entwurf so sichtbar überein, daß sie für glaubwürdig gelten dürfen. In zwei Punkten geben sie mehr, als der authentische Entwurf verräth: daß in dieser Fausttragödie die Hölle nicht siegt, vielmehr durch ein Phantom getäuscht wird. Nach Blankenburg fällt die Entscheidung an das Ende des Stückes, nach Engel wird sie schon am Schlusse des Vorspiels verkündet. In dieser Idee liegt die Erhöhung und Umdichtung des Faustmythus, welche Goethe aufnahm und zum Thema seiner zweiten Faustdichtung machte, elf Jahre

---

besondere über den des Faust? Engel, zwölf Jahre jünger als Lessing, kam nach Leipzig, als Lessing von Breslau nach Berlin ging (1765), und er kam nach Berlin in einem Zeitpunkte (1776), nach welchem Lessing diese Stadt nicht wiedergesehen. Auf seiner Reise nach Wien hat Lessing im Februar 1775 Leipzig berührt und dort einen kleinen Aufenthalt gemacht. Wenn damals (elf Jahre vor Engels Bericht) jene mündlichen Mittheilungen über den Faust stattfanden, so ist zu schließen, daß Lessing die Handschriften gar nicht bei sich hatte und mit sich führte.

nachdem Lessings Entwurf und Engels Bericht veröffentlicht waren. Ich zweifle nicht, daß Goethe seinen großen Vorgänger auch an dieser Stelle gekannt und vor Augen gehabt hat, obgleich kein Zeugniß darüber vorliegt, daß Lessings Prolog auf den Goetheschen eingewirkt.

10. Die Idee der Rettung Fausts ist ohne Zweifel echt lessingisch, auch wenn sie nicht mit seinen eigenen Worten bezeugt ist. Sie liegt in seinem Entwurf: Faust soll durch seine zu große Wißbegierde gestürzt werden, nur durch diese, darauf allein gründet der Teufel seinen Plan. Dies war schon eine Abweichung von der Volkssage, eine solche Abweichung, wie sie Lessing machen mußte. Er ergriff den Faust der Volkssage an dem Zuge, der ihm der geistesverwandteste war. Schon in dem Vorspiel erkennen wir einen Lessingschen Faust. Dieser Faust beschwört zuerst den Aristoteles, wie Lessing selbst in seiner Dramaturgie! Dieser Faust wählt zu seinem Diener den Höllengeist, der so schnell ist, wie der Uebergang vom Guten zum Bösen, gleichsam den Dämon des Sündenfalls. Wir hören aus seinen Worten, wie tief er die Macht des Bösen kennt,

er hat sie erfahren, was braucht er sie noch zu erfahren? Daß er aus eigener Wahl und Kraft dem Basilisken ins Auge schaut, ist seine Macht über den Basilisken. Der Geist der Wißbegierde, gegenübergestellt dem Dämon der Sünde: so offenbar dachte sich Lessing den Gegensatz, aus dem nimmermehr der Triumph des Satans werden sollte.

Hier aber entstand die Collision zwischen der Anlage und dem Ziel der Fausttragödie; hier mußte sich der Lessingsche Faust von dem der Volkssage scheiden und dieser herabsinken zu einem Phantom. Der Faust, den die Teufel verführen und erbeuten, ist nicht der wahre, echte, nach Wahrheit ringende Faust, sondern dessen Schatten und Scheinbild. Die ganze diabolische Tragödie wird zur Phantasmagorie, die der wahre Faust wie in einer Betäubung, in einem Traume erlebt. Dieser abenteuerliche, den Weltbegierden hingegebene und in den Abgrund getriebene Lebensgang ist „das Leben ein Traum", angewendet auf den Faust! Ich glaube gern, daß Lessing eine solche Idee hatte, und finde sie seiner ganz würdig. Unsere Berichterstatter waren nicht die Leute, einer

solchen Idee auf den Grund zu sehen. Aber daraus ließ sich weder ein bürgerliches Trauerspiel noch überhaupt ein dramatisches Kunstwerk lösen, denn der wirkliche Faust handelt hier so gut wie gar nicht. Eine solche Anlage hatte der erste Faust, den Lessing verließ. Er unternahm einen zweiten, der eine lebendige und active Fausttragödie werden sollte, worin die verführerischen Mächte irdisch und menschlich gefaßt waren. Wie dieser zweite Faust aussah und wie weit er gediehen, davon weiß ich nichts und kenne niemand, der etwas davon weiß.

Es ist eine höchst interessante und bedeutungsvolle Thatsache, daß auch der Goethesche „Faust“ in zwei verschiedene Dichtungen zerfällt, deren erste aus demselben Grundgedanken entspringt, den Lessing bei seiner zweiten hatte, und deren zweite denselben Grundgedanken ergreift, von dem Lessing in seiner ersten ausging.

Ich glaube, daß meine Erklärung mit allem übereinstimmt, was wir von und über Lessings Faust aus litterarischen Zeugnissen erfahren, deren ich jedes an den Ort, der ihm aus kritischen und historischen Gründen zukommt, gestellt und dort gewürdigt habe.

III. Der wiedergefundene Faust Lessings.

1. Die Auffindung.

Nun überrascht mich die Kunde, daß Lessings „zweiter Faust“ aller Wahrscheinlichkeit nach entdeckt, die dunkelste Gegend Lessingscher Dichtung plötzlich erhellt und alle Welt glücklich in den Stand gesetzt sei, sich über diesen „Faust ohne alle Teufelei“ genau zu unterrichten.

Zuerst muß man den Kistenglauben beschwören, der sich in die Sagengeschichte von Lessings Faust völlig eingenistet hat; dann läßt man die Geschichte einer verlorenen und wiedergefundenen Handschrift geschehen, die sich in der Welt schon oft zugetragen; endlich giebt man zu, daß der Lessingsche Text allerhand Veränderungen erfahren, schon um das gestohlene Gut klüglich zu verhehlen.

Darf man fragen, was unverändert geblieben? Wer steht dafür, daß man dem Ring einen anderen Stein eingesetzt und diesem Stein eine andere Fassung gegeben, daß aus dem Diamant am Ende Glas, aus dem Gold Blech geworden? Oder soll der Ring so aussehen wie der in der Fabel, „daß selbst der Vater seinen Musterring nicht unterscheiden kann“?

Ist, wie der Bruder meint, mit der Kiste alles verloren gegangen, was Lessing über den Faust gearbeitet, warum blieben die Entwürfe zurück, die sich im Nachlaß fanden? Warum ist mit dem zweiten Faust nicht auch der erste zum Vorschein gekommen? Wo soll dieser geblieben sein? Müßige Fragen! Seien wir froh, daß wir den zweiten besitzen, es hat ein Jahrhundert gedauert und dem Finder Mühe genug gekostet.

Die erste „Spur von Lessings Faust" brachte im October 1875 das Wiener illustrirte Musik- und Theaterjournal: es war die Entdeckung jenes alten Theaterkalenders von 1779, worin die beiden schon angeführten Notizen zu lesen sind, daß jemand mit „Mephistopheles in Lessings Johann Faust" debutirt habe, und ein allegorisches Drama „Johann Faust" ohne Namen des Verfassers zu München 1775 erschienen sei. Mit der Auffindung dieses Stückes durch Karl Engel hat sich nun die Entdeckung vollendet.

Dem Stücke voran geht ein „Vorbericht", unterzeichnet „Der Verfasser". Der Anonymus gedenkt der alttheatralischen Gewohnheit, „allegorische Figuren zu bekörpern", er wolle nicht

„die glänzenden Beispiele eines Shakespeare und Voltaire durch Geistererscheinungen nachahmen“, er ertheilt der Dichtung „das erhabene Vorrecht, sich in die Grenzen des Unmöglichen zu schwingen“; er schreibt „Melanchton“ und nennt ihn einen „Geschichtschreiber“. Er versteht die Kunst, Lessing zu verheimlichen; er muß thun, als ob er die Hamburger Dramaturgie nie gelesen habe, worin „dem glänzenden Beispiele Voltaires“ der Garaus gemacht wurde und namentlich die Geistererscheinungen eines Voltaire so schlecht wegkamen im Gegensatz zu den Geistererscheinungen eines Shakespeare: der Geist des Ninus im Gegensatze zu dem des Hamlet! — Der Verfasser redet Blech, damit ja niemand merkte, daß er Lessingsches Gold in den Händen hält; er verunstaltet das Werk, um dessen Herkunft zu verbergen.

Es ist keine Kleinigkeit, Lessing, dieses Muster unserer sprachlichen Schönheit, in den Sack zu stecken. Wer wird hinter schwülstigen Phrasen, schlechten Provinzialismen, unlogischen und fehlerhaften Ausdrücken, hinter österreichischen Redensarten, wie „vergeß er nicht auf mich“, „vergiß nicht auf dich selbst“ hinter Wendungen wie „er läßt

euch über eure Zukunft zittern" u. s. f., den ersten Stilisten Deutschlands vermuthen?

2. Die Fabel und deren Ausführung.

Hier ist die Fabel des Dramas, soweit bei diesem Stücke von einer Fabel und von einem Drama die Rede sein kann.

1. Faust, der Sohn armer Eltern, die Theodor und Elisabeth heißen, selbst ein gutmüthiges, aber ganz willensschwaches Subject, hat aus Vergnügungssucht und keinem anderen Grunde einen Bund auf zwanzig Jahre mit dem Höllengeist Mephistopheles geschlossen, einem „der gefallenen Geisterchen", die unter den Menschen Verderben anstiften und dadurch Gott bekämpfen wollen. Ihm gegenüber steht Ithuriel, der gute Engel, der vom Himmel herabgestiegen ist, um den Faust zu bekehren und zu retten. In der Fülle des Ueberflusses und der Pracht hat Faust in seinem Palast mit seiner geliebten Helena, die ihm einen Sohn Eduard geboren, und mit seinem Kammerdiener Wagner die lustigen Jahre als Wollüstling bis auf die Neige verschwelgt. Die letzten Tage sind da und jetzt soll die Nagelprobe gemacht werden. So beginnt das Stück.

Durch die Zaubermittel des Mephistopheles sind alle seine Wünsche erfüllt worden. Niemand weiß von seinem geheimen und verderblichen Bunde, außer der gute Ithuriel. Indessen steht Faust bei dem Publikum im Geruch eines Hexenmeisters, bei dem allerhand Zaubermittel zu haben sind. Dabei macht der Kammerdiener seine Ernte. Donnerschlag sucht ein solches Mittel gegen die Lähmung, die ihm eine eifersüchtige Geliebte angehext habe, vermuthlich nicht durch die Eifersucht, sondern durch die Liebe; er heißt „Donnerschlag“, weil er poltert und den Schlag zu befürchten hat. Man nennt dies „eine allegorische Figur“! Spuraus, „ein gekrönter Poet und Pedant“, wie es im Personenverzeichniß heißt, ist selbst eifersüchtig und wünscht ein Zaubermittel, um unsichtbar die Geliebte zu behorchen. Diese Geliebte, Namens Emilie, eine alte Schachtel, mit der Brille auf der Nase, hat sich weißmachen lassen, sie werde ein gekröntes Haupt heirathen, eine Prophezeiung, die ihr Wagner gewünschtermaßen bestätigt, da er eben hört, Spuraus sei poëta laureatus. Alles überaus geistreich, echt lessingisch! Die allegorische Bedeutung von Spuraus und Emilie ist so tief, daß sie unergründlich ist.

Fausts Stimmung ist gedrückt und trist, wie es nach zwanzig Jahren der Schwelgerei und bei der angenehmen Aussicht auf das nah bevorstehende Ende nicht anders sein kann. Es geht ihm wie «omne animal». Zwar bildet er sich ein, die Zaubermittel seines höllischen Vertrauten nur zum Guten angewendet zu haben, doch dieser belehrt ihn eines Schlimmeren. Alle seine Handlungen waren Thorheiten; die Uebelthat hat sich in Wohlthat, die Wohlthaten sämmtlich haben sich in Uebelthaten verkehrt. Aus Rachsucht hat er einen Reichen in Armuth und Elend gestürzt, aber die Armuth hat den Mann gut und glücklich gemacht, darum heißt er auch „Friedreich". Umgekehrt hat er einen armen Teufel Millionär werden lassen, der sich jetzt als Wucherer, Geizhals und Betrüger vor ihm aufspielt, sein Name sagt genug wohl schon: er heißt „Silbergeiz". Aber Faust kann durch höheren Beistand die Leute nicht blos arm und reich machen, sondern ihnen auch persönliche Eigenschaften, Tugenden und Stellungen anzaubern. So hat er durch die Gabe der Schönheit ein kokettes Frauenzimmer geschaffen, die dreißig Liebhaber zu verwalten hat, durch die der Tapferkeit einen grau=

samen Wütherich, durch den ersten Platz am Hofe des Fürsten einen nur für sich und seine Stellung besorgten Günstling, und der arme Bogenschreiber, den er zum glänzenden Advocaten gemacht, ist der unredlichste Rabulist geworden, der seinen Clienten nichts Besseres zu rathen weiß als den Meineid. Die Namen sind äußerst sinnvoll gewählt: Gräfin Schönheitlieb, Raufgern, Graf Sorgenvoll (weil er besorgt ist) und Waisenplag. Diese allegorischen Lumpen erscheinen auf den Wink des Mephistopheles und reden frisch von der Leber weg, da jeder in Faust seinen Vertrauten zu sehen meint. Die Verwandlung geschieht im Umsehen. Faust muß bei dieser Gelegenheit auch die Gestalt der gräflichen Kammerjungfer Lisette passiren!

Solches Zeug, das sonst nur in den elendesten Zauberpossen Mode war, wollte unser wiederaufgefundener Lessing in die bürgerliche Tragödie einführen! Das ist der Faust ohne alle Zauberei und Teufelei! Doch ich vergesse immer, daß es ja der gestohlene Lessing ist, der verstohlen im Sack steckt. Der Vorbericht, die elende Sprache, die albernen Zaubereien, die kindischen Allegorien gehören zum Sack. Je gröber das Zeug, je garstiger

die Sackleinwand, sie ist noch garstiger als Fallstaffs Hemden; um so feiner der Schlaukopf von Verfasser, der die Kunst des Hehlers zu üben hatte.

Endlich öffne ich den Sack, auf den Inhalt begierig. Ich will jetzt nicht Lessings Testament, sondern das ihm gestohlene Stück!

Ithuriel und Mephistopheles kämpfen um Fausts Seele. So oft sie zusammentreffen, giebt es allemal eine heftige Scene, worin jeder den andern so schlecht macht, als er kann, und immer wiederholt, was er schon gesagt hat. Im ersten Act redet Ithuriel dem Faust gut zu, unterhält ihn von Freiheit und Unsterblichkeit und bringt ihn zu dem Entschluß, sich von der geliebten Helena zu trennen. Warum gerade von dieser, ist nicht einzusehen, da man, wie der Verlauf zeigt, sie mitbessern könnte. Aber was weiß ich von der Pädagogik der Engel! Gleich darauf erscheint die geliebte Helena und stößt den eben gefaßten Entschluß wieder um. Es bleibt alles beim Alten. Nur denke man bei dieser Helena ja nicht an etwas Griechisches, ihre einzige griechische Eigenschaft besteht darin, daß sie schlechtes Deutsch spricht. Der erste Act ist aus.

2. Der zweite Act beginnt wieder mit einer Zankscene zwischen der himmlischen und höllischen Excellenz. Dann werden die allegorischen Lumpen ausgepackt, die wir schon kennen. Faust bedarf einiger Zerstreuung und läßt sich vom Kammerdiener etwas auf der Harfe vorspielen, wobei der Kammerdiener auch singt. Der zweite Act ist aus.

3. Im dritten Act seufzt Faust, läßt sich aber das Essen schmecken. Mephistopheles kommt mit schwerem Geschütz, einer Schaar „schöner Mädchen", die aber dem Kammerdiener besser gefallen als dem Herrn, der seine triste Empfindung nicht los wird. Dagegen bringt auch Ithuriel schweres Geschütz: Fausts bekümmerte Eltern, Theodor und Elisabeth, die der Kammerdiener im ersten Act weggelogen hat. Das Diner wird gestört, die Verführung macht sich aus dem Staube, und es kommt zuletzt zu einer recht ernsthaften Familienscene. Der Alte liest dem Sohn die Leviten, Mutter auch, beide verwünschen ihn, werden aber weich, wie der Sohn zu ihren Füßen Besserung gelobt. Vater weint, Mutter auch. Da kehrt Mephistopheles zurück, mit ihm Helena, ihren Sohn Eduard an der Hand, den sie auf der Stelle zu

ermorden droht, wenn Faust ihr nicht treu bleibe. Vater flucht, Mutter weint. Faust ist wirklich in einer prekären Lage, er sucht allen Theilen gerecht zu werden, indem er den Vater lieben und die Helena behalten will. Wiederum bleibt alles beim Alten. Mephistopheles aber sinnt auf „neues Vergnügen". Der dritte Act ist aus.

4. Mit diesem Vergnügen beginnt der vierte. Es ist ein „Ballet, der Zauberpalast der Liebe", worin Amor und Venus die Hauptrollen spielen und alle Personen sich einmal in „rasender Stellung" befinden. Die Stellung ist rasend, die Gruppen bewegt! Alles fein allegorisch. Doch fehlt es nicht an dem mene tekel. In „goldenen Buchstaben" erscheinen die finstern Worte: „Faust, es wird Abend!" Nun will der erschreckte Faust dem Ithuriel folgen, aber — erst morgen. Die Alten kehren zurück, damit der Sohn umkehre, sie liegen vor ihm auf den Knien und weinen beide. Helena will die Hütte der Armuth mit ihm theilen, sie redet als treue Gattin, und man begreift nicht, warum sie drei Acte lang Noth gemacht hat. Endlich muß ein Ruck in die Geschichte kommen, das Idyll kann losgehen. Wir erwarten, daß Vater,

Mutter, Sohn, Schwiegertochter und Enkel sich zu einem frugalen Frühstück setzen, wobei Ithuriel das Tischgebet verrichtet. Aber der Enkel Eduard fehlt. Der arme Junge ist in den Händen des Mephistopheles, der ihn als „Geißel" festhält, die schöne Familienscene unterbricht und feierlich erklärt, die Zeit des Bundes sei um, der Vertrag abgelaufen, Faust die wohl erworbene Beute der Hölle. Jetzt machen sich die Alten davon, Faust wünscht einige Zeit zur Ueberlegung, man weiß nicht, was die Ueberlegung helfen soll, aber er geht ab, nur Helena bleibt und legt sich aufs Bitten. Mephistopheles verspricht ihr die Rettung des Geliebten und den Sohn als Agio, unter der Bedingung, daß sie den Vater, den guten alten Theodor, im Schlaf tödtet, was ihr natürlich einige Skrupel verursacht. Vorher hat sie etwas Medea gespielt, jetzt soll sie etwas Lady Macbeth spielen. Man merkt, der Verfasser hat theatralische Reminiscenzen. Es folgt eine sehr gerührte Scene zwischen Faust und Helena, die mit den tiefgefühlten Worten der letzteren beginnt: „Ich liege an deinem Busen, ich wasche dich mit meinen Thränen!" Vielleicht verrathen diese letzten Worte

auch Reinlichkeitsgefühl. Sie ist entschlossen, den Geliebten zu retten, was so viel bedeutet, als den Alten abmurksen. Zuletzt nimmt der gewaschene Faust wehmüthigen Abschied von seinem Kammerdiener, der auch wehmüthig gestimmt wird, womit der vierte Act endet.

5. Im fünften Act fallen die Leute wie die Fliegen. Mephistopheles schlägt mit einer Klappe nicht blos zwei, sondern drei. Der alte Faust hat ihn erbost, weil er den Sohn fast bekehrt hätte, er muß umkommen: das ist Nr. 1. Helena dient nur der Rache des Teufels, während sie glaubt, zum Besten des Geliebten zu handeln, sie wird durch Betrug zum Meuchelmord, durch die Enttäuschung zum Selbstmord getrieben und hoffentlich die Beute der Hölle: dieser kleine Nebengewinn ist Nr. 2. Faust selbst ist die dritte Fliege. Mephistopheles ersucht ihn, sich mit eigener Hand aus der Welt zu schaffen, und gönnt ihm die Wahl zwischen Schwert, Dolch, Gift und Strick. Er vergiftet sich und sieht sterbend, wie die Geliebte seinen Vater umbringt. Uebrigens leben alle drei so lange, daß der Vater noch Zeit hat, den Sohn und die Mörderin zu segnen und Gott um Er-

barmen zu flehen, in welches Gebet Faust einstimmt. In diesem erbaulichen Moment schlägt die Mitternachtsstunde, die Posaune des Gerichts ertönt oder, wie sich der Verfasser tragisch ausdrückt, sie „röchelt". Mephistopheles erscheint im Höllenkostüm, Ithuriel in glänzender Himmelsgestalt, beide mit Cortège, und der gute Engel verkündet, daß Gott gerichtet und in seiner Barmherzigkeit verziehen habe. Ende gut, alles gut! würde ich sagen, wenn nicht Mephistopheles die Sache so ernsthaft nähme, daß er mit seinem ganzen Gefolge zu Boden stürzt. Ich will ihn aufrichten. Er theile sich mit seinem himmlischen Antipoden brüderlich in den Faust, lasse jenem die Seele und begnüge sich mit dem Leib. Es gab hier in Süddeutschland vor Jahren einen Schulrector, der in einer feierlichen Rede das mir unvergeßliche Wort aussprach: „Der Körper ist der edelste Theil des Menschen nach der Seele!"

IV. Das Ergebniß.

Ich habe den Sack geleert bis auf den Grund und nichts gefunden als — Säcke, angefüllt mit Stroh!

Wo ist die bürgerliche Tragödie? Soll die Civilisirung etwa darin bestehen, daß man aus dem Famulus einen Kammerdiener gemacht hat? Die Strohpuppe, die hier als „Johann Faust" figurirt, braucht keinen Famulus; in dem Palast, den diese Strohpuppe bewohnt, ist auch nicht ein Winkelchen von Studirzimmer. Der Grundzug des Lessingschen Faust ist die Wißbegierde; diesen Zug hat Lessing so sehr zur Hauptsache gemacht, daß er in dem Charakter seines Fausts ihn allein erleuchtet hat. Er wußte warum. Kein Zweifel, daß in diesem Zuge sein zweiter Faust dem ersten gleich war. Und diesen Grundcharakter hat der Verfasser unseres Stückes so gründlich verschwiegen, daß er ihn auch nicht mit einem leisen Wörtchen verräth, auch nicht von fern ahnen läßt, vielmehr wendet er zur Verheimlichung desselben das positivste Mittel an und macht aus seinem Faust einen — Strohkopf. Nun rathe noch jemand auf Lessing!

Wo ist die versprochene Tragödie „ohne alle Teufelei"? Das spukt ja von oben bis unten das ganze Stück hindurch. Soll etwa der Kniff darin bestehen, daß Engel und Teufel fünf Acte lang

incognito herumlaufen, wie weiland Prinzen und Minister in der Komödie, und erst am Ende den Ueberzieher aufknöpfen und den Orden sehen lassen?

Das Stück ist freilich ein Unicum; es ist in der Faustlitteratur einzig in seiner Art, es ist der einzige Faust, der gar keiner ist, der auch nicht ein Stäubchen von dem hat, was man faustisch nennt. Wäre dieser Johann Faust anonym, wie sein Verfasser, so würde bei einer solchen Figur und einem solchen Stücke der Name Faust selbst seinem Herausgeber nicht einfallen. Und ihm konnte beikommen, daß Lessing der Verfasser sei, der muthmaßliche? Daß in diesem Strohsack Lessings zweiter Faust stecke? Und es giebt Zeitschriften, die bei diesem Wechselbalg, den man Lessingen unterschieben möchte, Gevatter stehen! Schlimm genug, daß in Deutschland fast ein Jahrhundert nach Lessings Tode eine solche Probe des Ungeschmacks und der Unkritik an den Tag treten kann, für deren Ableger Lessing nicht blos umsonst, sondern gar nicht gelebt hat!

Es scheint, Blankenburg hat sich geirrt. Er sagt in seinem bekannten Bericht: „Zu fürchten ist nicht, daß, wenn ein Anderer mit dieser verlorenen

Feder sich sollte schmücken wollen, der Betrug nicht entdeckt werden würde, denn was man von den Versen des Homer und den Ideen des Shakespeare sagt, gilt mit eben so vielem Recht von den Arbeiten Lessings, und der verloren gegangene Faust gehört zu diesen.“ Nein, er soll sich nicht geirrt haben!

Die äußeren Gründe, die den meisterhaften Schluß zu Wege gebracht, jenes Stück könne Lessings verlorener Faust sein, sind nicht um ein Haar besser, als die inneren. Im Jahre 1775 soll Lessings Faust abhanden gekommen sein, in demselben Jahre erscheint irgendwo ein anonymer Faust, also ist dieser Anonymus muthmaßlich Lessing: dies ist der Schluß, den man „eine Spur von Lessings Faust“ genannt hat! Warum nicht lieber umgekehrt schließen: wenn Lessings Faust, wie die Sage geht, zur Ostermesse 1775 in einer Kiste in Leipzig verborgen lag, so ist schwerlich anzunehmen, daß er in demselben Jahre in München gedruckt erschien!

Doch ich vergesse den Debutanten, der nach dem Theaterkalender „den Mephistopheles in Lessings Johann Faust“ gespielt haben soll. Diese Notiz

hat man sich dergestalt zu Herzen gehen lassen, daß man den Kopf darüber verloren, den wirklichen Lessing ganz vergessen und den ersten besten Johann Faust, der um die gleiche Zeit auf dem Büchermarkt erschien, für Lessings seinen angesehen hat. Herr Waldherr, der Debutant aus dem Theaterkalender von 1779, ist das Irrlicht gewesen, dem man heutzutage nachgelaufen ist, im Wahne, Lessing auf der Spur zu sein, bis man richtig im Sumpf lag bis über die Ohren. Nun hält man den Sumpf für Lessingsches Quellwasser.

Beiläufig sei bemerkt, daß Lessings Dichtung nicht „Johann Faust" hieß, sondern „Dr. Faust" und nie anders, wo immer davon geredet wird. Der Name Johann stammt aus den Volksbüchern und dem Volksschauspiele. Es könnte ja sein, daß in dem Volksschauspiel „Johann Faust" die Scene der Geisterbeschwörung einmal nach Lessing gespielt wurde, und nun das ganze Ding auf dem Theaterzettel „Lessings Johann Faust" hieß.

Aber seit wann gilt überhaupt der Theaterzettel einer Wander- und Winkeltruppe für eine litterarhistorische Quelle? „Lessings Johann Faust" wäre

nicht die erste Lüge, die auf einem Theaterzettel gestanden.

Ich weiß nicht und habe gar kein Interesse, es zu ergründen, wer diesen „Johann Faust“ zusammengesudelt hat, aber ich habe mich bei der Lectüre nicht des Eindrucks erwehren können, daß der Verfasser eine Mischung war von Litterat und Komödiant, ein davongelaufener Student, der anfing Theaterstücke zu schreiben und mit Winkelschauspielern zu vagabondiren. Das Thema vom Faust lag in der Luft, unser Mann wußte, daß man von Lessing eine Fausttragödie mit großer Spannung erwarte; er machte seinen Erstlingsversuch im Drama und schrieb einen „Johann Faust“, er wollte auch einen Erstlingsversuch auf der Bühne machen und debutirte in Dunkelsbühl oder sonstwo mit seinem eigenen Mephistopheles; der Mann war Gründer in seiner Art und hielt es für ebenso profitabel wie sicher, auf dem Theaterzettel in Dunkelsbühl die kleine Fälschung auszuposaunen: „Lessings Johann Faust“. Auf ähnliche Art sind in der Litteratur zahllose Fälschungen entstanden.

Wie wäre es, wenn unser Mann „Waldherr“ geheißen? So hätten unsere heutigen Lessingspürer

wenigstens darin eine feine Nase gehabt, daß sie zwischen dem Johann Faust, worin der Debutant den Mephistopheles spielte, und jenem anonymen Stück, das 1775 in München erschien, eine geheime Beziehung herausgewittert. Ich würde ihnen diesen Triumph gönnen.

Mein Geschichtchen ist gleich zu Ende. Der Theaterkalender bringt noch eine artige Notiz: „Herr Waldherr muß nicht gefallen haben, denn er verließ noch in demselben Jahr die Gesellschaft“. Vielleicht ging er nach München und ließ sein verkanntes Stück drucken. Das Publikum hatte ihn und seinen Johann Faust ausgepfiffen.

Ein Faust-Commentator.[1]

I. Der Titel des Werks.

Es ist soeben ein sehr theures und corpulentes Werk in einem Umfange von mehr als 65 Bogen unter folgendem Titel erschienen: „Sphinx locuta est. Goethes Faust und die Resultate einer rationellen Methode der Forschung von Ferd. Aug. Louvier."[2] Der Titel hat auf den ersten Blick etwas Verblüffendes und soll es haben, wenn die Eindrücke des Publikums mit der Rechnung des Verfassers übereinstimmen. Jemand hat gesagt: es gebe Leute, welche Goethes Faust für „die große Sphinx der deutschen Litteratur" halten. Der Verfasser gehört zu diesen Leuten, er hält den Goetheschen Faust für ein „Räthselwerk durch und durch".

---

[1] Beilage zur Allgemeinen Zeitung. 1887. Nr. 15. Sonnabend, 15. Januar.

[2] In zwei Theilen. (Berlin. George u. Fiedler. 1887.)

Wenn in kirchlichen Fragen die höchste Autorität ihre Entscheidung getroffen hat, so heißt es: «Roma locuta est». Wenn die Sphinx ihren Mund öffnet, so läßt sie jenes Räthsel ertönen, welches Oedipus gelöst hat. In dem vorliegenden Werke sollen nach den vergeblichen Bestrebungen eines halben Jahrhunderts zum ersten mal endlich und glücklich alle Räthsel gelöst sein, die den Inhalt des Goetheschen Faust ausmachen. Daß diesen Eindruck der obige Titel hervorrufen möchte, ist kein Zweifel nach den großsprecherischen Ankündigungen, die das Werk ausposaunt haben und in ihrer jüngsten Fassung auch mit drei günstigen Attesten versehen sind, deren Verfasser sich wohl geschmeichelt fühlen, auf dem Liebhabertheater der buchhändlerischen Reclame die Rolle von Autoritäten zu spielen.

Herr Louvier hat dem Goetheschen Faust die Rolle der modernen Sphinx und sich die des modernen Oedipus zugedacht. Diese Sphinx redet im Faust und in dem vorliegenden Werke nur, sofern der Faust darin abgedruckt ist; der eigentliche Redner ist der räthsellösende Verfasser des Werkes. Er hätte daher nicht sagen sollen: «Sphinx

locuta est». Nun, er hat sich mit dem Oedipus und den Oedipus mit der Sphinx verwechselt! So unverständig und anmaßend ist der Titel gewählt nach der einzig verständlichen Auslegung, die man ihm geben kann.

Indessen hat der Verfasser seinen Titel im Verlaufe des Werkes auf andere Art gedeutet, aber wir müssen über 600 Seiten lesen, bevor wir (II. S. 170) hören, was er meint. Er meint ja nicht die Sphinx von Theben, sondern die „Sphinxe" in der classischen Walpurgisnacht von Goethe. Diese Sphinxe sind nämlich nach der Erklärung unseres Oedipus: „das Alphabet, die Consonanten, die Buchstaben". „Denn die Buchstaben sind für jeden Uneingeweihten räthselhafte Zeichen, d. h. Sphinxe. Dies beweisen die chinesischen Buchstaben auf jeder Theekiste." Also sind die Sphinxe die Buchstaben. So steht wörtlich zu lesen II. S. 166. Nun ist die Erklärung gegeben, der Oedipus hat gesprochen, wir haben nicht zu fragen, warum die Sphinxe die Buchstaben sind, sondern uns nur zu merken, daß sie es sind. Es gilt von jetzt an als eine bekannte Wahrheit. Gleich auf der nächsten Seite heißt es: „Die

Sphinx, bekanntlich das Alphabet". Daraus erklärt sich der Sinn ihrer Worte, die sie an den Mephistopheles richtet: „Du magst nur immer bleiben, wird dich's doch selbst aus unserer Mitte treiben".

Die Sphinx ist das Alphabet, wohlgemerkt das griechische: die Mitte der drei ersten Buchstaben ist Beta, abgekürzt „Bet", der Imperativ von beten. „Das wird den Teufel sicher forttreiben." So steht wörtlich II. S. 170. Mephistopheles antwortet: „Du bist recht appetitlich oben anzuschauen, doch unten hin, die Bestie macht mir Grauen".

Die Sphinx ist das Alphabet, wohlgemerkt das französische: «Alphabète», wie der Verfasser schreibt. „Das Alpha klingt recht hübsch, aber weiter unten folgt une bête." So steht wörtlich zu lesen auf derselben Seite. Unser Oedipus triumphirt als Entdecker: „Die Neckerei ist sehr geschickt verborgen bis auf diesen Tag".

Nun erklärt sich erst sein Titel: „Wenn in der Faustsprache die Sphinx der Buchstabe ist, dann hat in diesen Blättern der Buchstabe, also die Sphinx geredet. Nicht also ist ein Sinn willkürlich hineingelegt in das Goethesche Werk, sondern

die Arbeit hat sich bis ins Einzelne genau an den Buchstaben gehalten, und nicht der Verfasser, sondern die Goethesche Arbeit selbst hat geredet, buchstäblich genau.“ Wenn der Titel nach unserer Auslegung in seiner Absicht verständlich genug, in seiner Fassung sehr lächerlich war, so ist er nach des Verfassers eigener nachträglicher Auslegung völlig sinnlos. Diese Erläuterung des Titels ist schon hinreichend, um den Lesern die Augen zu öffnen über die Geistesart des ganzen Werks. Wir sagen mit Mephistopheles in der Hexenküche: „Das ist noch lange nicht vorüber, ich kenn' es wohl, so klingt das ganze Buch, ich habe manche Zeit damit verloren“.

II. Die drei Faustsprachen.

1. Der dreifache Faustplan.

„Daß der Plan des Werkes **einheitlich** aus einem Gusse geschaffen sei“, behauptet der Verfasser (I. 49), unbekümmert um die historische Goethe-Forschung und ihre Resultate, die man bestreiten und, wenn man kann, widerlegen möge, aber nicht ignoriren darf, denn die Unwissenheit ist in einem solchen Falle wohl ein Grund der Erklärung, aber nicht der Entschuldigung. Das

Thema der ganzen Dichtung besteht nach Herrn Louvier in einer philosophischen Grundidee, welche Goethe in eine Reihe von Bildern verkleidet habe, so daß seine Worte im Faust etwas ganz anderes bedeuten, als sie besagen. Der Dichter redet durchgängig eine allegorische Sprache, die bisher niemand verstanden. Erst mußte der Schlüssel gefunden werden, um die Bildersprache zu entziffern, in welcher Goethes Faust geschrieben ist. Diesen Schlüssel nennt unser Verfasser die „Faust-Sprache“ und sich den Entdecker derselben. Er ist dabei sehr rationell zu Werke gegangen, gleich denen, welche die Hieroglyphen und die Keilschrift enträthselt haben: erst hat er mühselig einzelne Räthsel gelöst, dann mit dem gewonnenen Lichte die übrigen. So ist er gleichsam der Champollion und Burnouf des Goetheschen Faust geworden.

Er hat weiter entdeckt, daß der Faust eigentlich in drei Sprachen geschrieben ist, oder daß seine Worte, Personen und Scenen je drei Bedeutungen haben: die erste ist die buchstäbliche, die zweite die philosophische, die dritte die zeitgeschichtliche oder, wie sich der Verfasser ausdrückt, „die culturelle“. Goethe hat geflissentlich seine Dich-

tung in diesen drei Etagen gebaut: dies nennt unser Verfasser den „Faust-Plan“, von dem bisher niemand auch nur eine leise Ahnung gehabt habe; er nennt die drei Etagen auch „den poetischen, philosophischen und culturellen Faust“. Ein Beispiel macht alles klar. „Und dies geheimnißvolle Buch von Nostradamus eigner Hand“ u. s. f. Im poetischen Faust bezeichnet diese Stelle den französischen Astrologen Michel de Notre Dame, im philosophischen bedeutet «Nostra damus» Goethen, und das Buch bedeutet seinen Faust: wir geben unser Werk; im culturellen ist Nostradamus = Swedenborg. So steht wörtlich zu lesen I. S. 96.

2. Das dreifache Gretchen.

Gretchen hat auch ihre drei Etagen: im poetischen Faust ist sie Gretchen, im philosophischen bedeutet sie „die Naivetät“ und im culturellen „den Untergang des Meistergesangs“. Die Scene „Trüber Tag, Feld“ bedeutet „das Erscheinen der Wolfenbüttler Fragmente“, der Rabenstein bedeutet „die Schrift des Hauptpastors Götze“ u. s. f. Der Verfasser hat fünf Jahre gebraucht, um Goethes Faust auf diese Weise Schritt für Schritt zu dechiffriren. Dafür erntet er nun die Genugthu-

ung auf dem Titel seines Werkes: hier steht nicht blos «Sphinx locuta est», sondern auch „die Resultate einer rationellen Methode der Forschung von Ferdinand August Louvier".

3. Die Kantische Vernunftkritik und die Einheit des Goetheschen Faust.

Das durchgängige Thema nämlich, welches Goethe in seiner Dichtung ausführen wollte, war die Darstellung aller Irrgänge des Verstandes auf seinem Wege zur Vernunft, wobei die Kantische Vernunftkritik für eine Reihe von Scenen, insbesondere für die Valentinscene, die Einleitung in den zweiten Theil und den Schluß des Ganzen zur maßgebenden Richtschnur gedient habe. Darum habe Goethe auch mit der Vollendung des zweiten Theils so lange gezögert, weil die Vernunftkritik vorhergehen mußte. Diese erschien 1781, der zweite Theil des Faust wurde genau fünfzig Jahre später vollendet! Unser rationeller Forscher hat also ergründet, daß „der Plan des Goetheschen Faust einheitlich aus einem Gusse geschaffen", inzwischen aber Kants Kritik der reinen Vernunft erschienen sei, was zur Folge hatte, daß der zweite Theil des Goetheschen Werkes erst ein halbes Jahr-

hundert nachher zu Ende geführt wurde. Wörtlich: „Es folgt sogar der Nachweis, daß das lange Zögern des Dichters, den zweiten Theil zu liefern, seine Ursache hat in der inzwischen erschienenen Kritik der reinen Vernunft“ (I. 318).

Faust ist der Verstand. Die Irrgänge des Verstandes sind seine „Verbindung“ 1. mit dem Wissen: dies ist der erste Act, 2. mit der gedankenlosen Jugend: dies ist Auerbachs Keller, 3. mit dem gedankenlosen Alter: dies ist die Hexenküche, 4. mit der Naivetät: dies ist die Gretchentragödie, 5. mit dem Wahn: dies ist die Walpurgisnacht, 6. mit dem Schein: dies ist der Hof des Kaisers, 7. mit der Illusion: dies ist die Helena, 8. mit der Herrschaft: dies ist Philemon und Baucis, 9. mit dem Zweifel: dies ist die Sorge, 10. mit der That: dies ist Fausts Rettung und Himmelfahrt nach der Schablone der Kritik der reinen Vernunft.

Die Sinne sind der «Pater profundus», die transscendentale Aesthetik der «Pater seraphicus», die transscendentale Logik die Engel, die transscendentalen Ideen „die seligen Knaben“, der transscendentale Idealismus der «Doctor marianus» und

die Vernuft die «Mater gloriosa». (I. S. 8—10, II. 466 ff.)

4. Das Faust-Wörterbuch.

Alle diese Einfälle mußte Goethe allegorisch darstellen und in Bilder verkleiden, was nur durch die Erfindung einer ganz aparten „Faust-Sprache“ und eines „Faust-Dictionnaire“ zu bewerkstelligen war, das nun die rationelle Methode der Forschung des Herrn Louvier endlich glücklich ans Licht gebracht hat. Faust ist der Verstand, dieser wohnt im Gehirn; daher bedeutet das Wort Stadt in der Faustsprache das Gehirn: mithin Mauer = Schädel, Mauerhöhle = Augenhöhle, das finstere hohle Thor = Mund, dunkler Gang = Kehle, Thürbank = Lippen, Gretchen = Naivetät, die Mutter Gretchens = Unbewußtsein, Valentin der Bruder = gesunder Menschenverstand u. s. f. (I. S. 20—25.)

Mit Hülfe dieser geheimen Sprache hat Goethe seinen Faust gemacht, er hatte sein Taschendictionnaire und übersetzte im Stillen seine Einfälle aus der Faustsprache in die gewöhnliche. Mit Hülfe dieser neuentdeckten Sprache hat unser rationeller Forscher allen Lesern den Faust verständlich ge-

macht, das Dictionnaire ist da, sie brauchen blos nachzuschlagen. Zum Beispiel: Gretchens Mutter wird durch drei Tropfen eines Schlaftrunks getödtet; es wäre ganz entsetzlich, aber glücklicherweise auch ganz falsch, wenn man das wörtlich verstehen wollte: das heißt ohne Dictionnaire. Die Mutter bedeutet das Unbewußtsein, dieses wird getödtet durch das Bewußtsein oder das Ich, welches aus drei Lauten besteht. Wenn man diesen Unsinn, der I. 25 zu lesen steht, hinuntergewürgt hat und den rationellen Forscher fragt: „Aber warum sind Tropfen = Laute?", so antwortet er siegesgewiß: „Das lehrt die Faustsprache, schlagen Sie gefälligst das Dictionnaire nach!" Richtig, da steht es! Mit einem Ausdrucke freudigster Verwunderung, die er dem Leser mitzutheilen wünscht, pflegt der rationelle Forscher zu verkünden, daß seine Erklärungen mit der „Faustsprache" übereinstimmen. Die Faustsprache folgt aus seinen Erklärungen, und diese folgen aus der Faustsprache, ich meine die Sorte von Einfällen, die Herr Louvier Erklärungen nennt. Welches wunderbare Zusammentreffen! Er schreibt in sein Faust-Dictionnaire: „Tropfen = Laut" (I. S. 25), und

dann schreibt er in seinen Commentar: „Die Tropfen bezeichnen bekanntlich in der Faustsprache stets die Laute oder Buchstaben“ (I. S. 323).

Das Faust-Wörterbuch ist bis jetzt ein sehr mageres Ding mit einer geringen Anzahl von Vocabeln, viel zu dürftig für den kleinen Kellner Franz in der Schenke zu Eastcheap, dessen ganze Beredsamkeit ein Stück Rechnung ist! Indessen es wird mit der Zeit wachsen. Der Verfasser rechnet schon auf eine Reihe neuer Auflagen seines Werkes und eine Schaar von Mitarbeitern, die begierig sind, seinen Ruhm zu theilen, und ihm helfen werden, das Faust-Wörterbuch zu vermehren.

Einige Pröbchen sollen dem Leser zeigen, welche Art Früchte die Erfindung und Anwendung der Faust-Sprache in den Deutungen des rationellen Forschers zu Tage gefördert hat. Zu den lebensvollsten Bildern, die je gedichtet worden sind, gehören im Faust die Scenen vor dem Thore. Spaziergänger aller Art ziehen hinaus. „Aus dem hohlen, finstern Thor dringt ein buntes Gewimmel hervor.“ Was hat der rationelle Forscher aus diesen Scenen gemacht? Das hohle finstere Thor bedeutet in der Faust-Sprache den „Mund“; die

Spaziergänger aller Art sind daher „alle hörbaren Aeußerungen des Geistes!" Die Gedichte sind die Soldaten, die Gefühle die Mädchen, das Volkslied ist das Bürgermädchen, die Studentenlieder sind die Schüler. Aus dem Munde kommt ja auch der Befehl: das ist der Bürgermeister; auch Frage und Antwort: das heißt Bettler und Almosen, auch „Wortverdrehungen". Hier denkt der Verfasser aus eigenster Erfahrung an das Mühlrad, welches sich im Kopfe herumdreht, und läßt darum die Handwerksburschen sagen: „Wir aber wollen nach der Mühle wandern". Nach dieser Leistung triumphirt der rationelle Forscher über alle früheren Erklärer, „die nicht auf die Vermuthung gekommen sind, daß man es hier mit Allegorien zu thun haben könne". (I. S. 122 f.)

Auerbachs Keller bedeutet in der Faust-Sprache die Verbindung des Verstandes (Fausts) mit der gedankenlosen Jugend: Frosch ist die Naseweisheit, Brander die Eitelkeit, Altmayer die Leichtgläubigkeit, Siebel die Großmäuligkeit. „Der Schmerbauch mit der kahlen Platte!" Die Platte bedeutet in der Faust-Sprache „Flachkopf". Siebel selbst schreit: „Mit offner Brust singt Runda!" „Offene

Brust" bedeutet in der Faust-Sprache „großes Maul".

Nun ist das Rattenlied ganz klar: es ist das Spottlied auf die Großmäuligkeit Siebels, wie das Flohlied ein Spottlied auf die Eitelkeit des Brander. Die Köchin bedeutet in der Faust-Sprache „die Wissenschaft", Rattengift bedeutet in eben dieser Sprache „Kenntnisse". „Die Großmäuligkeit kann nur so lange leben, als sie nichts weiß." Um sie zu tödten, streut die Köchin Wissenschaft das Rattengift der Kenntnisse. So steht zu lesen I. S. 212. Altmayer ist „die Leichtgläubigkeit". Er glaubt, was er hört; zum Hören braucht er seine Ohren, daher ist er für seine Ohren besorgt und ruft: „Weh mir, ich bin verloren! Baumwolle her! Der Kerl sprengt mir die Ohren!"

Wein bedeutet in der Faust-Sprache „den geistigen Gehalt" und in Auerbachs Keller die Freigeisterei oder Libertinage des achtzehnten Jahrhunderts, die Weinfässer sind freigeistige Schriften und Schriftsteller. Brander sagt: „Ich will Champagner". „Man kann nicht stets das Fremde meiden, das Gute liegt uns oft so fern." Das

Fremde bedeutet hier „das Neue“. „Das Gute liegt uns oft so fern“ bedeutet in der Faust-Sprache: „Das Neue liegt uns gar nicht fern, wir haben es auch in Deutschland“. Mit Hülfe dieser rationellen Auslegungskunst, nach welcher die Worte das völlige Gegentheil von dem bedeuten, was sie besagen, gewinnt hier der Verfasser eines seiner schönsten und überraschendsten Resultate. „Ein echter deutscher Mann mag keinen Franzen leiden, doch ihre Weine trinkt er gern“. Nun hat unser rationeller Forscher entdeckt, daß unter „Franzen“ keineswegs, wie alle bisherigen Leser einfältigerweise gemeint haben, Franzosen zu verstehen sind, sondern — „Franz Moor!“ „Freilich mag kein echter deutscher Mann eine solche Canaille leiden, wie der Franz Moor es allerdings ist, aber seine Freigeisterei findet dennoch Anklang bei der deutschen Jugend.“ Siebel dagegen findet diese Freigeisterei bitter. „Bitter“ heißt in der Faust-Sprache „sauer“. Darum sagt Siebel: „Den sauren mag ich nicht. Gebt mir ein Glas vom echten Süßen!“ „Euch soll sogleich Tokayer fließen.“ Der Tokayer bedeutet nämlich den „Oesterreicher“. „Hier ist die Lösung sehr leicht gemacht: der Don Juan

ist gemeint mit seiner Freigeisterei. Treibt der Champagner!“ u. s. f.

Der Verfasser hat es sich wirklich sehr leicht gemacht: er verwechselt nur den Ungarn mit dem Oesterreicher, den Mozart mit dem Don Juan und den Champagner mit dem Tokayer! Der leichtgläubige Altmayer ist mit jedem Wein, d. h. mit jedem Schriftsteller, zufrieden, nur Christian Langs Glaubensbekenntniß mag er nicht; daher seine Antwort: „Mit jedem! Nur nicht lang gefragt!“ Diese Worte schreibt unser rationeller Forscher folgendermaßen: „Mit jedem! Nur nicht Lang! gefragt.“ Dies alles steht wörtlich zu lesen I. 223 fg. Nach dieser Leistung lobt der Verfasser von neuem seine Verdienste, deren größtes in der Entdeckung der Faust-Sprache besteht. „Diese unvergleichliche Satire konnte in allen ihren Einzelheiten nur mit Hülfe der Faust-Sprache verständlich werden; ohne diese wäre sie ewig unentdeckt geblieben.“ (S. 219.)

III. Die Gipfel des Unsinns und der Unwissenheit.

Dem Verfasser ist wirklich eine Art Kunststück gelungen: er hat in den angeführten Stellen den

Gipfel des Unsinns auf den Gipfel der Unwissenheit gethürmt. In Auerbachs Keller entdeckt dieser rationelle Forscher Anspielungen auf Schillers „Räuber“ und Mozarts „Don Juan“. Die Scene gehört nachweislich zu den ältesten, die vollendet waren, als Goethe im November 1775 Frankfurt verließ. Schillers „Räuber“ erschienen 1781, Mozarts „Don Juan“ 1787. Die Faust-Sprache muß Goethen so hellsehend gemacht haben, daß er die „Räuber“ und den „Don Juan“ schon kannte, bevor beide das Licht der Welt erblickt hatten: jenen mindestens sechs und diesen mindestens zwölf Jahre früher.

Das ganze Werk des Herrn Louvier wimmelt von einer Fülle unverantwortlicher Unkenntnisse, die wir nur vorübergehend noch mit einigen Beispielen erleuchten wollen. Den Spruch «Roma locuta est» bezieht er auf „das antike Rom!“

„Er liegt in Padua begraben beim heiligen Antonius.“ Diesen weltbekannten Bettelmönch, den Schutzheiligen der Thiere, den Schüler und Nachfolger des heiligen Franciscus, hält er für Antonius, den Einsiedler in Aegypten, der in der Wüste von teuflischen Visionen geplagt wurde und

neun Jahrhunderte vor seinem italienischen Namensbruder gelebt hat. Wie kommt denn der Einsiedler Antonius aus Aegypten nach Padua? Vielleicht heißt Aegypten in der Faust=Sprache Padua?

Zur Unwissenheit gesellt sich wieder der Unsinn. „Der Einsiedler wurde beständig vom Teufel versucht“, er bedeutet daher „die Versuchung“; Herr Schwerdtlein, Marthens davongelaufener Mann, bedeutet „den Versuch zu gewinnen oder das Lotteriespiel“. Der „Versuch“ ruht bei der „Versuchung“. Nun ist die Sache klar: „Jetzt aber, da Antonius todt ist, ruht natürlich auch der Versuch beim heiligen Antonius“. Daher liegt Herr Schwerdtlein in Padua begraben beim heiligen Antonius. So wörtlich zu lesen I. S. 277.

Zu diesem Unsinn gesellt sich wieder die Unkenntniß, zwei Mängel, die in unserem rationellen Forscher unerschöpflich sind. Philosophisch genommen, bedeutet Herr Schwerdtlein das Lotteriespiel, die Gewinnsucht; culturgeschichtlich genommen, bedeutet er den Cagliostro. Dies hat der Verfasser nachträglich entdeckt. Neapel bedeutet in der Faust=Sprache „Mietau“; das schöne Fräulein, die sich seiner annahm, bedeutet „Elise von der Recke“,

die erst an Cagliostro geglaubt, zuletzt aber seine Betrügereien erkannt und eine Schrift darüber veröffentlicht hat, wodurch der Abenteurer seinen Credit verlor, „daß er's bis an sein selig Ende spürte". Alles wörtlich zu lesen: „Nachträge S. 9".

Nun gehört die Scene in „der Nachbarin Haus" mit der Erzählung vom Tode des Herrn Schwerdtlein zu der ältesten Dichtung, die Goethe im Jahre 1775 mit nach Weimar brachte; Cagliostro aber kam erst 1779 nach Mietau, und die Schrift, welche Elise von der Recke wider ihn schrieb, erschien 1787!

Den Israeliten Naboth, welchem König Ahab den Weinberg nahm, nennt unser rationeller Forscher „Nabob", als ob er Statthalter in Indien gewesen wäre. (I. S. 271.) — Mephistopheles, in der Hexenküche thronend:

Hier sitz' ich wie der König auf dem Throne,
Den Zepter halt' ich hier, es fehlt nur noch die Krone.

bedeutet Friedrich den Großen mit dem Krückstock, womit er unter die Gläser und Töpfe der Hexe schlägt. „Die ganze sittliche Entrüstung des großen Königs aber spricht sich aus in den Worten: «Das ist der Tact, du Aas, zu deiner Melodei»." Wörtlich zu lesen: I. S. 244. Der Satan selbst

in der Walpurgisnacht, hoch oben auf dem Gipfel des Hexenberges thronend, bedeutet „Seine Majestät Napoléon I., Kaiser der Franzosen“. (I. S. 361.) Die Walpurgisnacht, von Goethes Hand geschrieben, datirt aus dem November 1800 und Februar 1801, während Napoléon erst im Jahre 1804 zum Kaiser erwählt und gekrönt wurde!

Einen Cyklus kleiner satirischer Gedichte, die noch zur Xenien-Dichtung gehörten, habe Goethe in die Form eines „Concerts zu Oberons und Titanias goldener Hochzeit“ gekleidet und in die Walpurgisnacht als „Walpurgisnachtstraum“ aufgenommen. Diese Verse sollten als „Oberons goldene Hochzeit“ schon im Jahre 1798 erscheinen, was auf Schillers Rath unterblieb. Unser rationeller Forscher aber erklärt den Walpurgisnachtstraum für eine patriotische Satire auf das europäische Concert im Jahre 1808: Oberon bedeute „Preußen“, Titania bedeute „Oesterreich“; erst die Scheidung, dann die Vereinigung! „Wenn sich zweie lieben sollen, braucht man sie nur zu scheiden.“ Dies bedeute Goethes Uebereinstimmung mit Bismarck: er hat den Krieg von 1866 und das Bündniß von 1879 allegorisch vorhergesehen!

IV. Uebersetzungen aus der Faustsprache.

Ich lasse den Verfasser zum Schlusse noch einige Pröbchen liefern, wie derselbe vermöge der Faust-Sprache Goethes Dichtung versteht und erklärt. Wir wissen schon, daß der liederliche Gemahl der Frau Marthe den Versuch zu gewinnen bedeutet, die Gewinnsucht hat ihr Spiel verloren, d. h. sie ist todt. „Ich möchte drum mein Tag nicht lieben, würde mich Verlust zu Tode betrüben." So Margarethe. Was sie in diesen Worten empfindet und ausdrückt, hat erst unser rationeller Forscher entdeckt: „Gretchen scheint eine Gegnerin des Lottospiels zu sein, sie würde den Versuch zu spielen nicht lieben, weil sie verlieren könnte, das ist naiv, aber sehr vernünftig gedacht". So wörtlich I. S. 277.

Die Scene am Brunnen, wo sich Lieschen frohlockend über Bärbelchen und deren Geliebten ergeht: „Auf der Thürbank und im dunkeln Gang ward ihnen keine Stunde zu lang", Thürbank bezeichnet in der Faust-Sprache „Lippen", dunkler Gang bedeutet „Kehle". Aus der Kehle kommen „Stimme und Klang": daher bedeutet Bärbelchen die Stimme und ihr Geliebter den Klang. „Der

Klang macht die Stimme voll und giebt ihr Seele, d. h. curtesirt ihr mit Pastetchen und Wein." So der rationelle Faust-Erklärer (I. S. 329). — „Kriegt sie ihn, soll's ihr übel gehn!" sagt Lieschen, „das Kränzel reißen die Buben ihr und Häckerling streuen wir vor die Thür!" Hören wir jetzt, wie unser rationeller Forscher diese Worte erklärt: „Besitzt die Stimme aber Klang, dann huldigen ihr die jungen Bewunderer durch Kränzewerfen" u. s. f. „Jede große Sängerin wird die Wahrheit dieser Faust-Allegorie bestätigen können." (I. S. 330.)

Valentin, der Bruder Gretchens, ist als solcher der gesunde Menschenverstand, gedichtet nach der Richtschnur und Vorschrift der Kantischen Vernunftkritik. „Der Beweis liegt darin, daß der Verstand alle zwölf Kategorien des Verstandes geordnet benützt und in seiner Rede andeutet." Bekanntlich ist eine Gruppe dieser Kategorien die der Quantität: Einheit, Vielheit, Allheit. Darum sagt Valentin zu Gretchen:

„Du fingst mit Einem heimlich an, (Einheit)
Bald kommen ihrer Mehre dran, (Vielheit)
Und wenn dich erst ein Dutzend hat, (Alle zwölf Kategorien)
Dann hat dich auch die ganze Stadt." (Allheit).

So steht zu lesen I. S. 345.

Den Vorwurf der Unwissenheit und Unkenntniß hätte der Verfasser wenigstens zum Theil vermeiden können, wenn er sich einige der gewöhnlichsten Kenntnisse verschafft hätte, ohne welche heutzutage niemand ein Buch über den Faust zu schreiben vermag. Aber in der von ihm entdeckten Faust-Sprache werden „Kenntnisse" mit dem Worte „Rattengift" bezeichnet; dieses Gift hat er sehr gescheut und aus Furcht vor dem Schicksal der Ratte sich die Eigenschaften bewahrt, als deren allegorische Darstellung er den Siebel betrachtet!

Er will in dem Goetheschen Faust die allegorische Darstellung der Irrgänge des Verstandes auf dem Wege zur Vernunft entdeckt haben; wir finden in seinen Erklärungen die Irrgänge des Unverstandes und Aberwitzes auf dem Wege zum Unsinn, um mit keinem schlimmeren Wort das Ziel, welches er nie verfehlt hat, zu bezeichnen, obwohl das schlimmere Wort hier das richtigere wäre.

Ich würde über sein Werk, diesen Beweis einer traurigen Geistesverwirrung, gern geschwiegen und auch das ungemessene Selbstlob, das der Verfasser sich spendet, überhört haben, wie die dreiste An-

maßung, womit er trotz der etwas kleinlauten Vorrede über alle früheren Erklärungen des Goetheſchen Fauſt abſpricht, wenn nicht durch allerhand induſtrielle Kunſtgriffe und Klapperwerkzeuge die öffentliche Aufmerkſamkeit für dieſes Werk erregt und zur geſpannteſten Erwartung geradezu herausgefordert worden wäre. Man hat den Unfug in dem gegebenen Fall ſo weit getrieben, daß eine öffentliche Abwehr und Schutzwehr Noth thut. Seit Monaten ſind dieſem Werk höchſt marktſchreieriſche Anpreiſungen vorausgegangen und mit ſchonungsloſer Zudringlichkeit in Maſſen nach allen Himmelsgegenden verſendet worden. Die Reclame konnte die Backen nicht voll genug aufblaſen, um in ihre Poſaune zu ſtoßen: „Hört! Hört! Die Sphinx hat geſprochen, das Räthſel des Goetheſchen Fauſt iſt gelöſt.“ „Eine abſolut neue Forſchungsmethode!“ „Ungeahnte und überraſchende Aufklärungen! Alle litterariſchen Kreiſe Deutſchlands werden in lebhafte Bewegung gerathen, auch die Bühnen und die Theaterbeſucher!“ Das Verſtändnis der größten deutſchen Dichtung war bisher unmöglich, da man ihre Sprache nicht verſtand. Jetzt iſt „dieſe bisher ungeahnte geheime Bilderſprache Goethes“ ent-

deckt, nach fünfjährigen Forschungen eines Mannes, der „zwanzig Jahre als Director im höheren Schulwesen thätig war".

Ein Herr Dr. Classen (natürlich nicht der verdienstvolle Schulmann und Philologe) bezeugt dem Verfasser, daß er „einen ganz großartigen Fortschritt in der Aufklärung des räthselvollen Werkes gethan habe und seine Arbeit im vollsten Sinne bahnbrechend zu nennen sei". Ein Herr Prof. Wätzold erklärt die Methode seiner Auslegung für „durchaus neu und original" und verheißt dem Werke „ein berechtigtes Aufsehen in der Gelehrtenwelt". Ein Herr Redacteur Tuch ist von der Entdeckung des dreifachen Faust-Plans „enthusiastisch" gerührt und ertheilt dem Entdecker folgendes unanfechtbare Zeugniß: „Ist aber Ihre Lösung die richtige, so hat sie unschätzbare Verdienste". Ja wohl! Wenn nur das „Wenn" und das „Aber" nicht wäre! Was sagt doch der alte Kinderreim? Der Mann, der das Wenn und das Aber erdacht, hat sicher aus Häckerling Gold schon gemacht. Auch Häckerling aus Gold! Denn ist die Lösung des Herrn Louvier richtig, so ist Goethes Faust nichts als Häckerling!

V. Der Wust von Raserei.

1. Goethe als Kabbalist.

Fünf Jahre nachdem die Sphinx durch den Mund des Herrn Louvier lauter unsinniges und unwissendes Zeug zwei dicke Bände hindurch geredet hatte, ist das besprochene Werk dem Publikum in einer „zweiten Ausgabe" für den halben Preis angeboten und zugleich von demselben Verfasser ein neues räthsellösendes Werk über Goethe veröffentlicht worden: „Goethe als Kabbalist in der «Faust»-Tragödie".[1]

Vermöge seiner tiefen kabbalistischen Studien hat der Verfasser entdeckt, daß die vier Stanzen der „Zueignung" eine viersilbige Charade bilden: die beiden ersten Silben sind „die ersten Gesänge", die beiden letzten „die folgenden". Daher die Worte:

> Sie hören nicht die folgenden Gesänge,
> Die Seelen, denen ich die ersten sang.[2]

Wenn Faust in der „Hexenküche" dem Mephistopheles zuruft: „Soll ich genesen in diesem Wust von Raserei?", so bemerkt Herr Louvier, nachdem er die Worte kabbalistisch geprüft hat: „Raserei

---

[1] Berlin. Bibliographisches Institut. 1882.

[2] S. 13—23.

scheint auf die Arbeit eines bestimmten Kabbalisten zu gehen, der vielleicht «Raser» geheißen haben dürfte. Es giebt meines Wissens einen solchen aber nicht. Ich würde also den Punkt unberührt lassen müssen, wenn Goethe nicht immer auf denselben oder ähnlichen Ausdruck zurückgriffe, z. B. „Das tolle Zeug", „Die rasenden Gebärden", „Wer will sich mit den Narrn befassen?" u. s. w.[1]

2. Hans von Rippach als Don Juan.

Im sogenannten „Urfaust" (1775) sagt Frosch: „Ich meinte etwa, ihr hättet mit dem berühmten Hans drüben zu Mittag gespeist". Und Alten (Altmayer) sagt: „Die Franzosen kann ich nicht leiden, so großen Respect ich vor ihrem Wein habe".[2]

Im Fragment (1790) lauten die Worte des Frosch:

Habt ihr mit Herren Hans noch erst zu Nacht gespeist?

Und die des Brander:

Ein echter deutscher Mann mag keinen Franzen leiden,
Doch ihre Weine trinkt er gern.

---

[1] Ebendas. S. 76 ff.

[2] Goethes Faust in ursprünglicher Gestalt. Herausgegeben von Erich Schmidt. 3. Abdruck. S. 23 u. 27.

Die Bedeutung beider Stellen im „Urfaust" und im „Fragment" ist, wie jedem sofort einleuchtet, völlig dieselbe; die Verschiedenheit des Ausdrucks erklärt sich aus der Umgestaltung der Prosascene in Verse.

Herr Louvier dagegen wähnt, daß „Herr Hans" im Fragment die deutsche Uebersetzung von „Don Juan" sei, und daß die Worte „keinen Franzen" im Fragment nicht Franzosen bedeuten, sondern „Franz Moor", weshalb ich ihm durch meine Hinweisungen auf seinen chronologischen Wirrwarr ein schreckliches Unrecht zugefügt haben soll, worüber er nunmehr Zeter schreit. Wir wollen ihn schreien lassen und es nunmehr mit ihm, wie Mephistopheles mit der Hexe halten: „Wer will sich mit den Narrn befassen?"

Herr Düntzer als Kritiker.

I. Vorerinnerung.

Ich habe bisher nie gegen Herrn Düntzer geschrieben, obwohl ich mich oft genug an seinen in elendem Deutsch verfaßten, größtentheils trivialen, nicht selten fehlerhaften und lächerlichen Erläuterungen unserer großen Schriftsteller sowohl geärgert, als ergötzt habe. Auch habe ich, was die Zusammentragung der Materialien betrifft, einen gewissen Werth und Nutzen seiner zahlreichen Schriften keineswegs unterschätzt, freilich stets mit dem Bedauern, daß keine geschicktere Feder sich gefunden und diesem Geschäfte gewidmet hat.

Zu wiederholten malen aber habe ich bemerken müssen, daß Herr Düntzer ohne jeden persönlichen Anlaß und ohne allen sachlichen Grund bald da bald dort in blindester Hast Ausfälle gegen mich versucht hat, die ich unerwidert gelassen, bis er

in einer förmlichen Schrift aufgetreten ist, worin er mir ausdrücklich seine Fehde erklärt.[1] Hier ist meine Antwort, die seinen Werth als Kritiker darthut, und nach welcher ich kaum mehr für nöthig halte, seine ferneren Ausfälle zu beachten.[2]

II. Die Einrede.

In den Grenzboten hat Herr Düntzer unter der Ueberschrift: „Kuno Fischer über Goethes Iphigenie“ wider meinen in Weimar gehaltenen und jüngst im Druck erschienenen Festvortrag eine Auslassung veröffentlicht, die ich unbeachtet lassen würde, wenn nicht ein scheinbar sachlicher Einwurf darin enthalten wäre, welcher unkundige und flüchtige Leser beirren könnte. Den religiösen Charakter der Dichtung und ihrer Heldin zu erleuchten, war eine meiner wesentlichen Aufgaben und mußte es sein, da eine altgriechische Cultussage den Stoff der Dichtung ausmacht, und die Vergleichung Goethes mit Euripides in der Behandlung dieses Stoffes von jeher die Betrachtung aller Goethe-Forscher beschäftigt hat.

[1] Grenzboten. IV. 1888. S. 38—42.

[2] Beilage zur Allgemeinen Zeitung. 1888. Nr. 295. 23. October.

Nun wird mir entgegnet: es sei nicht richtig, daß Iphigenie sich berufen und von ihrer göttlichen Retterin bestimmt glaube, das schuld- und fluchbeladene Geschlecht der Tantaliden zu erlösen und ihr schwer beflecktes Haus zu entsühnen, indem sie ihm die Götter wieder versöhnt; es sei nicht blos unrichtig, sondern unmöglich, daß sie diesen Glauben schon seit ihrer Rettung hege, da sie ja die in ihrem Vaterhause vollbrachten Gräuel des Gatten- und Muttermordes erst nach vielen Jahren erfahre, und vorher zu einer Entsühnung weder Grund noch Gegenstand vorhanden sei. Dies der Einwurf des Herrn Düntzer und der einzige Grund, welcher mich veranlaßt hat, ihm hier zu begegnen.

Wenn es sich in der Auffassung und Beurtheilung dichterischer Werke um die Ideen derselben handelt, so werde ich darüber niemals mit dem Herrn Düntzer rechten; doch glaubte ich ihm zutrauen zu dürfen, daß er den Wortlaut und den urkundlichen Bestand einer Dichtung, welche er selbst nicht blos „erläutert", sondern auch herausgegeben hat, einigermaßen kennt. Ich will sehen, ob in dem vorliegenden Fall diese günstige Erwartung sich rechtfertigt.

III. Die Zurückweisung.

1. Die Idee der Entsühnung.

Gleich im Anfange, wo Iphigenie dem Könige ihre Herkunft bekennt und ihre Ahnen schildert, erblickt sie in den Schicksalen der Tantaliden eine fortschreitende Verkettung von Schuld und Strafe, von Erbschuld und Erbfluch: jene besteht in den sich steigernden Frevelthaten der Tantaliden, dieser in dem Götterhaß, der seit der Urschuld des Ahnherrn die Nachkommen verfolgt. „Ach! und sein ganz Geschlecht trug ihren Haß.“ In den Augen der Iphigenie bedarf daher dieses Geschlecht der Entsühnung und hat sehr nöthig, daß ihm die Götter versöhnt werden. Wie tief sie von dieser Vorstellung erfüllt ist, sieht jeder, der ihre Worte durchdringt. Da sie aber in ihrer *Erzählung* nicht ausdrücklich von der Entsühnung spricht, so ist das für unsern Kritiker Grund genug zu behaupten: sie denke gar nicht daran und könne füglicherweise erst daran denken, nachdem ihr die Mutter den Vater und der Bruder die Mutter erschlagen und sie von diesen Unthaten Kunde erhalten habe: in unsrer Dichtung also erst im *vierten* Act; vorher

habe es auch dem Dichter nicht einfallen können, sie daran denken zu lassen.

Nun ist es aber trotz dem Herrn Düntzer unserm Dichter eingefallen, seine Heldin oder, wie er sie trotz dem Herrn Düntzer genannt hat, seine Heilige an jene Entsühnung, seit dieselbe in Tauris lebt, nicht blos denken, sondern auch sagen zu lassen: daß sie stets daran gedacht hat. Sie fühlt sich dazu berufen und von der Göttin bestimmt. Wie tief sie dieses Gefühl in ihrem Innersten gehegt hat und hegt, bekunden in dem Selbstgespräch, welches ihrer letzten Unterredung mit Pylades folgt, die Worte:

> So hofft' ich denn vergebens hier verwahrt,
> Von meines Hauses Schicksal abgeschieden,
> Dereinst mit reiner Hand und reinem Herzen
> Die schwer befleckte Wohnung zu entsühnen!

2. Der kleine dem Dichter entschlüpfte Widerspruch.

Was thut jetzt der Kritiker? Wie hilft er sich aus der Verlegenheit, in die er mit seiner unbesonnenen Einrede gerathen ist? Der Dichter läßt seine Iphigenie bekennen, daß sie bisher stets gehofft und gedacht habe, was sie nach unserm Kritiker bisher nie gedacht haben kann! Dieser

will seinen Lesern vorspiegeln, daß meine Erklärung mit der urkundlichen Dichtung in Widerspruch stehe, eine „Unterschiebung" sei, ein „philosophisches Wahngebilde", und wie die Ausdrücke weiter heißen, worin sein hastiger und blinder Eifer sich gegen mich ergeht. Wenn hier ein Widerspruch stattfände, so hätte ihn der Dichter verschuldet; nur daß Herr Düntzer mit Goethen anständiger und glimpflicher umgehen muß, als mit mir. Was bei mir ein großer, unverzeihlicher Widerspruch, „ein philosophisches Wahngebilde" heißt, das ist bei dem Dichter ein kleiner, sehr verzeihlicher.

Unser Kritiker sagt wörtlich: „Freilich ist es ein kleiner Widerspruch, wenn sie (Iphigenie) hier bemerkt, sie habe diese Hoffnung schon diese Jahre über gehegt. Dieser Widerspruch ist aber erst durch die letzte Bearbeitung hineingekommen, man kann wohl sagen, dem Dichter entschlüpft." Eine graziöse Art sich auszudrücken: „ein Widerspruch, der dem Dichter entschlüpft!"

3. Kein Widerspruch, sondern die Grundidee des Dichters.

Wir gehören nicht zu den Lesern, die dem Herrn Düntzer ohne weiteres glauben, was er schreibt,

denn wir haben zu häufig erfahren, wie ungeordnet und ungeprüft, wie ungenau und unrichtig bei allem äußerlichen Sammelfleiße viele seiner Angaben sind. Diese seine wohlbekannten Mängel hat er in dem vorliegenden Falle übertroffen. Denn in der ersten Bearbeitung der Iphigenie finden wir an der angeführten Stelle genau dasselbe Bekenntniß, wenn wir den Sinn der Worte ins Auge fassen. Sie sagt: „Vergebens hofft' ich, still verwahrt bei meiner Göttin, den alten Fluch über unser Haus verklingen zu lassen und durch Gebet und Reinheit die Olympier zu versöhnen".

In der letzten Bearbeitung lautet die Stelle:

So hofft' ich denn vergebens hier verwahrt,
Von meines Hauses Schicksal abgeschieden,
Dereinst mit reiner Hand und reinem Herzen
Die schwer befleckte Wohnung zu entsühnen.

Man vergleiche die beiden Stellen, um sich von der völligen Identität des Gedankens zu überzeugen. Ich finde die ursprüngliche Fassung sogar die deutlichste. Nun hat unser Kritiker Goethes Iphigenie nicht blos zu erläutern versucht, sondern auch deren verschiedene Bearbeitungen herausgegeben: er muß wissen, was in der ersten steht, und, wenn er es vergessen hat, sofort feststellen können. Gleich-

viel was ihm hier begegnet ist, ob eine Gedächtnißschwäche, die das Alter entschuldigt, oder eine jener Fahrlässigkeiten, welche die Vielschreiberei mit sich bringt, gleichviel ob absichtlich oder unabsichtlich: er hat seine Leser in gröblicher Weise getäuscht.

Es ist nicht wahr, daß der Goetheschen Iphigenie die Entsühnung ihres Hauses erst im vierten Act in den Sinn kommt: sie bekennt vielmehr, daß sie stets diese Hoffnung gehegt hat.

Es ist nicht wahr, daß dieses Bekenntniß erst in die letzte Bearbeitung unsres Werkes gekommen ist: es steht vielmehr schon in der ersten und fehlt in keiner; es gehört nicht blos zu den bedeutsamsten Stellen der Dichtung, sondern auch zu ihrer ursprünglichsten Fassung.

Es ist nicht wahr, daß dieses Bekenntniß mit der Dichtung selbst im Widerspruch steht, vielmehr offenbart es deren innersten Sinn: nämlich diejenige Triebfeder, welche den religiösen Charakter der Dichtung und ihrer Heldin ausmacht. Deshalb hat auch Goethe seine Heldin eine Heilige genannt, eine Heilige nach christlichem Vorbilde, weil sie die Entsühnung ihres Hauses als ihren gött-

lichen Beruf fühlt und durch ihre Lauterkeit und Liebe vollbringt. Dies ist der Widerspruch, welchen Herr Düntzer in Goethes tiefsinniger und herrlicher Dichtung zugleich tadeln und entschuldigen wollte. „Dieser Widerspruch ist aber erst durch die letzte Bearbeitung hineingekommen, man kann wohl sagen, dem Dichter entschlüpft." Nein! das kann man nicht wohl sagen. Dieser Widerspruch, wenn es einer wäre, müßte dem Dichter vier bis fünf mal „entschlüpft" sein.

III. Düntzers Zauberworte.

Herr Düntzer sagt: „Freilich ist es ein Widerspruch!" „Aber erst in der letzten Bearbeitung." Man kann wohl sagen, dem Dichter „entschlüpft". Ich kenne diese Art zu reden, wie auch andere sie kennen, welche Düntzersche Schriften aufmerksam zu lesen die Ueberwindung geübt haben. Er hat „drei Gewaltige" in seinem Dienste, die ihm helfen, wenn er nicht weiter kann, sie heißen: „Freilich", „Wohl" und „Aber". G. von Loeper hat in seiner treffenden, weil lauter Treffer enthaltenden Schrift[1]

---

[1] G. v. Loeper: Zu Goethes Gedichten (Berlin 1886). S. 20 und S. 26.

wider Düntzer diese drei Gewaltigen sehr gut charakterisirt: er nennt „das immer einen Fehlschluß ankündigende, uns fast auf jeder Seite belästigende «wohl»“ und fährt so fort: „Seit Jahren habe ich mir angewöhnt, Düntzers «wohl» in ein «wohl nicht» zu verwandeln und habe gefunden, daß dies fast immer paßt“. Mit dem Zauberworte „freilich“ pflegt sich Herr Düntzer die Hinterthüre zu öffnen, durch die er zu entschlüpfen sucht, sobald er sich genöthigt sieht, das Gegentheil von dem, was er eben noch behauptet hat, einzuräumen. Sage ich „der Himmel ist trüb“, so entgegnet Herr Düntzer: „Ein philosophisches Wahngebilde! Der Himmel ist hell und heiter, freilich ist er heute trüb, man kann wohl sagen, daß ihm die Wolken unwillkürlich entschlüpfen, aber erst heute, früher war der schönste Sonnenschein.“

IV. Grundfalsche Interpretationen.

1. Das Gebet der Iphigenie.

Unser Kritiker hat die unbeneidete Gabe, dichterische Aussprüche häufig ganz verkehrt aufzufassen. Ich schildere den Seelenkampf Iphigeniens nach ihrem Gespräche mit Pylades am Schluß des vierten

Actes, wo ihr Vertrauen auf die Güte und Versöhnlichkeit der Götter in Gefahr steht erschüttert zu werden: sie soll den Bruder retten, indem sie das Bild raubt und den Thoas betrügt. Der Wille zur Rettung des Bruders kämpft mit dem zur Erhaltung ihrer Seelenreinheit. In dieser Bedrängniß fleht sie zu den Göttern: „Rettet mich und rettet euer Bild in meiner Seele! Vor meinen Ohren tönt das alte Lied, das Lied der Parzen" u. s. f. Der alte Eindruck des Parzenliedes verdüstert in diesem Augenblick ihr Vertrauen auf die Götter.

Was hat Herr Düntzer zu entgegnen? „Davon kann gar keine Rede sein, da Iphigenie selbst die Götter anruft: «Rettet euer Bild in meiner Seele»." Herr Düntzer versteht nicht, daß der Ruf nach Rettung aus dem Angstgefühl der Gefahr stammt; er hört nicht Iphigeniens Worte:

O, daß in meinem Busen nicht zuletzt
Ein Widerwille keime, der Titanen,
Der alten Götter, tiefer Haß auf euch,
Olympier, nicht auch die zarte Brust
Mit Geierklauen fasse! Rettet mich
Und rettet euer Bild in meiner Seele.

Was können diese Worte anders besagen und bedeuten als: „Rettet meinen Glauben an euch!“ [1]

2. Der Sitz des Tantalus an der Göttertafel.

In meinem Vortrage rede ich von der Schuld des Tantalus und beleuchte die verschiedenen Arten, wie Goethe dieselbe im Munde der Dichter, des Thoas, der Iphigenie und des Parzenliedes erscheinen läßt. Iphigeniens seelenkundige Schilderung sagt: „Er war zum Knecht zu groß und zum Gesellen des großen Donnerers nur ein Mensch!“ „Ich möchte diese Worte“, bemerkte ich beiläufig, „nicht so deuten, wie ich mich erinnere sie irgendwo erklärt gefunden zu haben: daß Tantalus an der Göttertafel zu tief unten habe sitzen müssen und mit seinem Platz unzufrieden gewesen sei. Wenn ihm Jupiter seine Pläne vertraut hat, so saß er dem Vater der Götter gewiß nahe genug.“ [2]

Ich fürchte fast, daß diese harmlose Bemerkung die Affecte unsres Kritikers in einen so verworrenen Aufruhr versetzt hat, denn er ist der Erfinder dieser geistreichen Erklärung, aber ich habe ihn absichtlich nicht

[1] Meine Goethe-Schriften: Goethes Iphigenie (Heidelberg, C. Winter's Universitätsbuchhandlung). 1888. S. 31.
[2] Ebendas. S. 33.

genannt, sondern nur gesagt „irgendwo“. Sogleich mache ich das Unrecht meiner Unterlassung gut. In Düntzers „Erläuterung“ des Goetheschen Werks findet sich diese schöne Entdeckung, nach welcher Iphigenie „andeutet, daß die Götter dem Tantalus an ihrer Tafel eine zu niedere Stelle angewiesen“ u. s. f. (S. 62). Darf man fragen, wo sie diese Andeutung macht? Etwa in den Worten: „Und zum Gesellen des großen Donnerers nur ein Mensch“? Es lag wohl an dem untersten Platz der Göttertafel ein Zettel mit der Aufschrift „Mensch“. Dort saß Tantalus und war unzufrieden.

Herr Düntzer hat eine possirliche Art, Goethesche Aussprüche erst in ihr sinnloses Gegentheil zu verkehren und dann mit der Erklärung seines Einverständnisses zu belohnen. Als Goethe nach vielen Jahren die Iphigenie wieder gelesen hatte, bemerkte er scherzend: das Stück sei „ganz verteufelt human“. Unser Kritiker citirt dieses Wort als ein Urtheil, dem er zustimme, wenn es ihm erlaubt sei, „teuflisch“ in „himmlisch“ zu verbessern. Es ist also „himmlisch human“. Wenn Goethe gesagt hätte „Grüß dich Gott“, so würde nach der eben bewiesenen Logik Herr Düntzer zustimmen,

wenn es ihm nur erlaubt sei, dafür zu sagen: „Hol' dich der Teufel!"

Mit dieser Probe seiner Kunst endet die Auslassung gegen mich, die noch vor jedem Versuch zur Begründung seiner verkehrten Einwürfe sogleich mit dem Posaunenstoß begonnen hatte: „Ich bin mir der Tragweite dieses scharfen Urtheils über den jetzt in zweiter Auflage als erstes Heft von Fischers Goethe-Schriften vorliegenden Festvortrag wohl bewußt, aber seit einem halben Jahrhundert redlich bemüht, das Verständniß Goethes zu fördern" u. s. f.

Wie heißt doch gleich jene oft citirte Stelle in Fr. Th. Vischers drittem Theil der Faust-Tragödie? Faust droht dem Valentin, der ihn einen „Charakterlump" genannt:

Wart' nur, wart' nur! Das sag' ich meinem Düntzer!

Valentin.

Was scheer' ich mich um diesen Zopf?
Zeig's ihm nur an, dem tausendfachen Münzer
Von Goethes letztem Hosenknopf![1]

---

[1] Faust der Tragödie dritter Theil. Treu im Geiste des zweiten Theils des Goethe'schen Faust gedichtet von Deutobold Symbolizetti Allegoriewitsch Mystifizinsky. (2. Aufl. Tübingen 1886.) S. 19.

Wie es sich mit der Urtheilsschärfe des Herrn Düntzer verhält, haben wir gesehen. Ich kenne niemand, der sie rühmt, ausgenommen er selbst. Man möge seinen Sammelfleiß, seine compilatorische Industrie und Geschäftsemsigkeit, die er auf dem Gebiete unsrer classischen Litteratur bethätigt hat, anerkennen und nach dem Grade ihrer Brauchbarkeit schätzen: er weiß zerstreute Materialien nicht etwa zu ordnen, aber zu häufen, aus kleinen Haufen größere und noch größere zu machen und fuderweise die Krippen einer Menge stoffhungriger Leser zu füllen. Was sein „redliches Bemühen, das Verständniß Goethes zu fördern", geleistet und ausgerichtet hat, wollen wir alsbald prüfen. Schwerlich hat je ein genialerer Dichter einen trivialeren Commentator gefunden. Lessings Franciska sagt: „Man spricht selten von der Tugend, die man hat, aber desto öfter von der, die uns fehlt". Herr Düntzer sollte nicht so viel von seinem „scharfen Urtheil", seiner „redlichen Prüfung" u. s. f. reden. Er sollte etwas von dem, was Faust dem Famulus empfiehlt, auch sich gesagt sein lassen: „Such' er den redlichen Gewinn, sei er kein schellenlauter Thor!"

Hätte er diesen Rath befolgt, so würde er einen elenden Aufsatz weniger geschrieben haben.

V. Die Düntzersche Schreib- und Erklärungsart.

Der bei weitem größte Theil seiner massenhaften Schreibereien besteht darin, daß er den Inhalt eines dichterischen Werkes in der trivialsten Weise dergestalt referirt und paraphrasirt, daß die Form des Originals aufhört kenntlich zu sein. Goethe wird ins Düntzersche übersetzt, d. h. immer ins Triviale, sehr häufig ins Sinnlose und Verkehrte. Hier sind einige augenfällige Beispiele.

1. Nehmen wir das Gespräch der beiden Leonoren, die berühmte Scene, womit Goethe seinen „Torquato Tasso" beginnt; ich darf voraussetzen, daß sie meinen Lesern gegenwärtig ist. Ins Düntzersche übersetzt, wird die Scene folgendermaßen beschrieben: „Die Prinzessin eröffnet das Gespräch mit der Frage nach der Ursache des Lächelns der Freundin, diese aber bringt die Rede auf die Kränze, welche sie flechten, und zwar auf verschiedene Art, worin sich schon der Charakter beider ausspricht" u. s. f.[1]

[1] Goethes Tasso, erläutert von H. Düntzer. 4. Aufl. Leipzig 1890. S. 86.

Was ist denn für ein Gegensatz zwischen der Frage der Prinzessin und der Antwort der Gräfin, die, auf ihre schäferliche Kleidung und die Kränze, welche sie winden, hinweisend, der Freundin erklärt, warum sie lächelt? Es ist gar kein Gegensatz zwischen Frage und Antwort und daher völlig sinnlos zu sagen: „diese aber".

Der Dichter läßt die beiden Leonoren Kränze von verschiedener Art flechten: die Prinzessin einen Lorbeerkranz, die Gräfin einen Blumenkranz. Herr Düntzer dagegen läßt sie „Kränze flechten, und zwar auf verschiedene Art". Bei dem Dichter ist die Art der Kränze, bei seinem Commentator die Art des Flechtens verschieden! Heißt das nicht, den einfachsten Sinn in die baare Sinnlosigkeit verkehren? Es ist das Unglück dieses Mannes, daß sich in seinem Kopf die Gegenstände verqueren, und er die einfachsten Sachen unter zehn malen neunmal «de travers» versteht. Und er prahlt mit der Erklärung „des Wortsinnes", als ob er denselben gepachtet hätte, während keiner ihn häufiger verfehlt und verkehrt, als gerade er.

2. Ich suche die Stellen nicht etwa aus, sondern nehme sie, blätternd, wie sie mir in die Hand

fallen. Hier ist die Bekränzungsscene, ins Düntzersche übersetzt: „Tasso überreicht sein Gedicht, der von der geliebten Prinzessin auf den Wink des Herzogs ihm aufgesetzte Kranz regt ihn gewaltig auf“. „Tasso weicht vor dem Kranze scheu zurück, dessen er sich, als Leonore darauf deutet, welche Hand ihm den Kranz reicht, noch weniger würdig fühlt.“[1] Welches Deutsch! Welche Schreibart! So sehen Goethesche Figuren aus, wenn sie Düntzer unter die Hände bekommt und in seinem Blei unförmlich nachgießt: dem Tasso wird der Kranz aufgestülpt und regt ihn gewaltig auf!

3. Ich blättere weiter und stoße auf die Erklärung einer Tassostelle; es sind die Worte der Prinzessin (III, 2):

Zu fürchten ist das Schöne, das Vortreffliche,
Wie eine Flamme, die so herrlich nützt,
So lange sie auf deinem Herde brennt,
So lang' sie dir von einer Fackel leuchtet.
Wie hold! Wer mag, wer kann sie da entbehren?
Und frißt sie ungehütet um sich her,
Wie elend kann sie machen! Laß mich nun!

Was meint der „Erläuterer“? „Offenbar will sie sagen“, sagt Herr Düntzer, „das Schöne sei

---

[1] Ebendas. S. 97.

schön, so lange man es besitze, aber schmerzhaft, wenn man davon scheiden müsse, wie das Feuer wohlthätig sei, so lange es ruhig wärme und leuchte, aber verderblich, wenn es alles um sich verzehre."[1]

Jedes Wort ist Unsinn, bei dem keiner sich etwas denken kann, auch Herr Düntzer selbst sich gar nichts gedacht hat.

Er stellt eine Vergleichung auf, von welcher die Worte der Prinzessin nichts enthalten. Und was für eine Vergleichung! „Wie das Schöne — schmerzhaft ist, wenn man von ihm scheidet, so ist das Feuer — verderblich, wenn es alles um sich her verzehrt". Nach der vergleichenden Satzform: „wie — so" müssen wir erwarten: „wie das Schöne schmerzhaft ist, wenn man von ihm scheidet, so ist das Feuer verderblich, wenn man davon scheidet". Statt dessen aber sagt Herr Düntzer: „Wenn" (man nicht von ihm scheidet, sondern) „es alles um sich verzehrt". Es heißt doch nicht vom Feuer scheiden, wenn man verbrennt?

Eine solche Parallele, wie diese Düntzersche, würde man keinem Quartaner durchlassen, und sie

[1] Ebendas. S. 137.

steht in einer Schrift, welche von Lehrern benutzt sein will und benutzt wird!

Und dies wäre Goethesche Weisheit im Munde der Prinzessin Leonore: „Das Feuer ist verderblich, wenn es alles um sich verzehrt"? Es ist verderblich, wenn es alles verdirbt!

Die Prinzessin sagt von der Flamme, welche die der Liebe ist: „Und frißt sie ungehütet um sich her, wie elend kann sie machen!" Ich habe die gedankenvollen Worte, die aus der Tiefe ihrer Gefühle stammen, erklärt und überhöre den albernen und schmähsüchtigen Ausfall, den der „Erläuterer" bei dieser Gelegenheit gegen mich versucht. Aber ich sehe wohl, daß ich es mit einem recht plumpen Gesellen aus dem Gefolge des Puck zu thun habe und diejenigen Keile brauchen muß, welche auf einen solchen Klotz passen.[1]

4. Die tiefsinnigen und bedeutungsvollen Worte der Prinzessin:

Es giebt ein Glück, allein wir kennen's nicht,
Wir kennen's wohl und wissen's nicht zu schätzen.

sollen nach dem „Erläuterer" von der „stillen Duldung gelten". Wie denn? „Die stille Duldung"

[1] Mein Werk über Goethes Tasso. S. 253 ff., 257—258. Düntzer: Goethes Tasso. S. 140 ff.

soll das Glück sein, von dem die Prinzessin sagt: „Es giebt ein Glück, allein wir kennen's nicht"? Das Glück, von dem sie sagt: „Wir wissen's nicht zu schätzen"? Das Glück, von dem sie noch eben bemerkt hat: „Wir lassen los, was wir begierig faßten"? Diese Erklärung, völlig gedankenlos und ungereimt, wie sie ist, paßt auf die Worte der Prinzessin, wie die Faust aufs Auge! „Solche Erklärungen giebt man, wenn man keine zu geben weiß!" Ich wiederhole diese meine Worte.[1]

5. Wie die Prinzessin in die öde Zukunft hinausblickt, wo der Freund nicht mehr in ihrer Nähe weilen wird, läßt Goethe sie sagen:

Nun überfällt in trüber Gegenwart
Der Zukunft Schrecken heimlich meine Brust.

Ins Düntzersche übersetzt, lauten diese Worte: „Die Zukunft drückt sie wie ein Alp, ohne daß sie dieses «heimlichen» Angriffs sich erwehren kann".[2] So nimmt sich die Prinzessin in Goethes Tasso aus, wenn Düntzer sie abspiegelt und erläutert: sie leidet am Alp und „heimlichen" Angriffen!

---

[1] Mein Werk über Goethes Tasso. S. 258.

[2] Düntzer, S. 139.

6. Bevor ich das siebzehnte Bändchen des „Erläuterers“ aus der Hand lege, um es hoffentlich nie wieder anzusehen, fällt mein Blick noch auf die Schlußscene, welche Düntzer in folgender Weise beinah komisch trivialisirt: „Nach einem Wuthausbruch richtet sich Tasso an Antonios Brust wieder auf“.[1]

7. Um uns aber nicht auf seine Tassoerläuterung zu beschränken, werfen wir im Vorübergehn noch einen Blick auf seinen Faustcommentar; wir schlagen das Buch auf und finden Fausts zweiten Monolog, an pessimistischer Lebensanschauung dem berühmten Hamletmonologe vergleichbar:

Dem Herrlichsten, was auch der Geist empfangen,
Drängt immer fremd- und fremder Stoff sich an u. s. f.

Der Dichter meint den widerstrebenden, spröden, feindlichen Stoff der Welt und Wirklichkeit, der unsere Ideale abmindert, verkleinert, zunichte macht.

Der Commentator versteht darunter „das dem Menschen anklebende körperliche Element“.[2] Er läßt Goethen meinen: Seele und Körper seien dergestalt verknüpft, daß sie an einander

[1] Ebendas. S. 184.

[2] H. Düntzer, 19. Bändchen. Goethes Faust. 5. Aufl. (1890). S. 88.

kleben. Eine recht Goethesche Vorstellung! Ist denn der menschliche Körper ein „Element" von „klebriger" Beschaffenheit?

8. Bei dem Anblick der Giftphiole wird Faust von dem Entschluß des freiwilligen Todes plötzlich ergriffen und entzückt. Das Leben erscheint ihm als ein Ballast von tausendfachem Druck. Er will es abwerfen und sieht schon das unbekannte Meer jenseits des Todes vor sich; ihm ist zu Muthe, als ob frische Seeluft ihn anwehe:

Ins hohe Meer werd' ich hinausgewiesen,
Die Spiegelfluth erglänzt zu meinen Füßen,
Zu neuen Ufern lockt ein neuer Tag!

Was sagt der Commentator? „Den Giftsaft, der ihm aus der Phiole entgegenblinkt, vergleicht Faust mit einem Meer, das ihn zu einem neuen Ufer, von wo ein neuer Tag ihm lache, hinbringen wird."[1] Eine falsche und lächerliche Erklärung! Was Faust in ekstatischer Phantasie mit dem Glanz des Mondes im nächt'gen Walde, mit dem hohen Meer, dem neuen Tage u. s. f. vergleicht, ist nicht das Gift, sondern die Freiheit vom Ballast

---

[1] Goethes Faust, vollständig erläutert von H. Düntzer. 2. wohlfeile Ausgabe. Leipzig 1854. S. 189.

des Lebens, welche der Tod gewährt. Wie könnte er das Gift im Fläschchen ein Meer nennen? Wie könnte er von dem Gift, das er trinken will, auch nur vergleichend sagen: „Die Spiegelfluth erglänzt zu meinen Füßen"? Sind denn die Lippen seine Füße? Ist etwa das Gift auch eine klebrige Substanz, wie Stiefelwichse, daß sie zu seinen Füßen erglänzt?

9. Auf dem Osterspaziergange finden sich drei Bürger: Stadt- und Zeitungspolitiker. Der Stadtpolitiker klagt über den Bürgermeister: „Nein, er gefällt mir nicht, der neue Burgemeister!" u. s. f. Was aber fällt denn unserem Commentator ein, diese gar keiner Erklärung bedürftige Scene seinen Lesern folgendermaßen auseinanderzusetzen: „Zuerst begegnen wir einem allein spazierengehenden Bürger, in welchem wir einen ewigen Widerspruchsgeist finden, dem in der Stadt nie und nimmer was recht ist" u. s. f.[1] Also der Stadtpolitiker geht allein und spricht laut mit sich selbst. Man wird ihn für verrückt halten und einsperren.

Uebrigens versteht der feine Sinn unseres Commentators, die Unzufriedenheit des Stadtpolitikers

[1] Ebendas. S. 198.

zu entschuldigen: „Als einen sich selbst darbietenden Beweis, wie wenig der neue Bürgermeister für die Ordnung der Stadt thue, könnte man den die Vorübergehenden ansingenden Bettler betrachten".

10. Gleich nachher erscheinen von Neuem die beiden „Bürgermädchen". Sie begegnen einem alten Weibe, welche die Wahrsagerin, auch wohl die Kupplerin spielt und die Mädchen kennt, denn jede der beiden hat in der Sankt-Andreasnacht sich von ihr den künftigen Liebsten zeigen lassen. Dies geschah im Geheimen, aber öffentlich wollen sie mit dem Weibe nichts gemein haben; daher ruft die eine der anderen zu:

> Agathe, fort! Ich nehme mich in Acht,
> Mit solchen Hexen öffentlich zu gehen u. s. f.

Hier hat unser Commentator eine Entdeckung gemacht, so charakteristischer und eigenster Art, daß man sagen muß: „Ganz Düntzer!" Er hat nämlich entdeckt, wie das alte Weib heißt: sie heißt „Agathe"! Es ist „die listige Agathe". Daß eine der beiden Bürgermädchen Agathe heiße, sei „eine durch den Zusammenhang ausgeschlossene Annahme".[1]

[1] Ebendas. S. 199. — XIX. Bändchen. 5. Aufl. S. 94 Anmerkung.

Die Stelle bedarf gar keiner Erklärung, denn sie versteht sich von selbst. Daß der Name der Heiligen auf das alte Weib von schlechtem Ruf gehen soll, ist eine Auffassung, welche der Zusammenhang völlig ausschließt, und gerade diese Auffassung ist nach Düntzer die einzige, welche der Zusammenhang fordert. Inwiefern? Darüber schweigt das Orakel. Antworten wir statt seiner: Insofern unser Commentator die negative Gabe besitzt, bei den einfachsten, selbstverständlichen Dingen die querköpfigste Vorstellungsart für die richtigste zu halten. Daher verwandelt sich in seinem Kopf das alte Weib in die „Agathe"!

11. Er hat sogar zwischen der „listigen Agathe" und Faust „eine humoristische Beziehung" entdeckt: „Wenn Faust, vom gewaltigen Triebe nach höchster Erkenntniß hingerissen, sich der Magie hingiebt, so treibt dagegen die Alte ihr magisches Spiel nur, um sich durch dasselbe ihren nothdürftigen Lebensunterhalt zu sichern"!![1]

12. Herr Düntzer hat eine erstaunliche Vorliebe für Hexen. Die auf dem Osterspaziergange (von welcher die Bürgermädchen machen, daß sie fort-

[1] Zweite wohlfeile Ausgabe. S. 199.

kommen) hat er „Agathe“ getauft. Auf dem Hexensabbath wimmelt es von Hexen. Von den oben angelangten ruft eine Stimme: „Kommt mit, kommt mit, vom Felsensee!“ Dies ist, erklärt unser Commentator, „die Stimme der wahren Dichtkunst“!![1] Also hat Goethe, der im Festspiel auf dem Blocksberge die falsche Dichtkunst verspotten läßt, die wahre unter die Hexen selbst versetzt! Das ist wirklich, um mit dem Lieblingsausdruck des Herrn Düntzer zu reden, „eine Tollheit“.

Und wer sind die unten am Felsensee? „Diese stets waschenden, selbst blanken, aber ewig unfruchtbaren Hexenmeister sind ohne Zweifel die ästhetischen Kunstkritiker, denen ewig nichts recht ist, die aber selbst nicht das Geringste zu schaffen vermögen.“[2]

Das Dutzend ist voll! Ich könnte es leicht verzwölffachen, denn wo ich auch aufschlage, strotzt es von Beispielen der Sinnlosigkeit. Lassen wir den Commentator unter Seinesgleichen, die er nicht übel geschildert hat: ich meine die „Kritiker unten am Felsensee“.

---

[1] Fünfte Aufl. S. 188.

[2] Zweite wohlfeile Ausg. S. 339.

Wenn man die Figuren unserer klassischen Dichter mit der Art und Weise vergleicht, wie dieser Kritiker sie abklatscht und erläutert, so dünkt uns das Epigramm, welches David Friedrich Strauß auf ihn gemünzt hat, nicht blos treffend, sondern auch schonend:

Wem doch vergleich' ich den fleißigen Mann? Ich vergleich' ihn dem König
Midas! Aber doch nicht wegen verlängerten Ohrs?
Nein! Wie jenem in Gold sich wandelte, was er berührte,
So wird diesem das Gold unter den Händen zu Blei.

Zwei Tasso-Erklärer: Düntzer und Kern.[1]

I. Der fragliche Punkt.

1. G. von Loeper.

Als ich im Frühjahr 1890 mein Buch über „Goethes Tasso“ erscheinen ließ[2], war ich auf mancherlei Einreden gefaßt, denn die Ergebnisse meiner Untersuchung waren völlig neu und in Widerstreit mit den herkömmlichen Vorstellungen zwar nicht von dem Werth und der Bedeutung, wohl aber von der Entstehungsart und Composition dieses classischen Werks. Um so erfreulicher mußte es mir sein, daß eine Reihe urtheilsfähiger Stimmen, darunter die berufensten, mir ihr Einverständniß und ihre Zustimmung aussprachen.

Einer unserer ersten und bewährtesten Goethe-

[1] Allgemeine Zeitung. Beilage 2. Januar 1892.

[2] Kuno Fischer: Goethes Tasso (Heidelb., Carl Winters Universitätsbuchhandlung 1890).

forscher, dessen eben erlittenen Verlust wir nicht schmerzlich genug beklagen können, Gustav von Loeper, schrieb mir damals: „Ich sprach schon in einem Briefe an Suphan aus, daß hier eine fundamentale Leistung vorliege. Genaue Ermittlung der Quellen und danach zum ersten mal überhaupt Feststellung der beiden Bearbeitungen: das ist Ihnen wunderbar gelungen, eine ganz neue Eroberung. Es ist ein überraschendes, aber, wie mir scheint, nicht anzuzweifelndes Resultat Ihrer tiefbohrenden Forschung, daß Antonio erst dem Jahre 1788 angehört und damals erst der erste Act nachträglich eine Scene mit dieser Figur erhielt."[1]

---

[1] Ich theile aus diesem Briefe (Eberswalde bei Berlin, 9. Mai 1890) noch folgende, Goethes Tasso betreffende Stelle mit: „Bäbe Schultheß, die Goethe noch auf der Rückreise aus Italien zu einer Zusammenkunft nach Konstanz eingeladen hatte, besaß bis zu ihrem Tode den ersten pathologischen Tasso abschriftlich; — leider ist er nachher, 1817, verbrannt worden. Es erging ihr, einer so verständigen Züricherin, mit der zweiten Bearbeitung, die doch mehr war, als nur das, ebenso, wie Anfangs den Weimarer Freunden, die sich bisher an der prosaischen Iphigenie gelabt, mit der metrischen. Sie kam zum Schlusse, daß für Goethes Freunde der alte Tasso immer seinen Platz neben dem neuen metrischen behaupten werde."

Ich führe diese Worte an, da sie den Punkt bezeichnen, der festzustellen war, um in die Entwicklungsgeschichte und Composition des Goetheschen Werks die richtige Einsicht zu gewinnen. Als Goethe in den Jahren 1780 und 1781 die beiden ersten Acte seines Tasso schrieb, kannte er das Leben Tassos nur aus Manso und die Sage von seiner Liebe zu der Prinzessin von Este noch aus Muratori. Denn Heinses Wischiwaschi in der „Iris" ist nicht ernsthaft in Betracht zu ziehen.

Als er sieben Jahre später in Rom die erste sachkundige und umfassende Lebensgeschichte Tassos von Serassi las, lernte er die Gegner Tassos am Hofe zu Ferrara kennen, darunter als den vornehmlichsten Antonio Montecatino. Vorher wußte Goethe nichts von diesem Manne, da die Schriften über Tasso, die er gelesen hatte und allein gelesen haben konnte, wie die Erzählungen Mansos und Muratoris, nichts von ihm sagten, nicht einmal den Namen erwähnten, Serassi aber noch gar nicht erschienen war.

Es ist daher unmöglich, daß die alte Weimarsche Tassodichtung schon die Person des Antonio enthielt, daß ihr erster Act, der den 13. No-

vember 1780 fertiggestellt wurde, eine Figur in sich schloß, deren Bekanntschaft Goethe nicht vor dem Jahre 1788 gemacht hat und gemacht haben konnte.

2. Die beiden Tassodichtungen.

Während er noch in Serassis Werk vertieft war, schrieb er den 28. März 1788 an Karl August: „Meine Absicht ist, meinen Geist mit dem Charakter und Schicksalen dieses Dichters zu füllen, um auf der Reise etwas zu haben, was mich beschäftigt". Er hatte nach seinem neuen Plane die beiden vorhandenen Acte von Grund aus umzugestalten und die drei letzten zu dichten.

Ueber den weiteren Fortgang der Dichtung, die Goethen auf seiner Rückreise und noch ein Jahr lang nach seiner Rückkehr beschäftigt hat, ist mir ein Zeugniß von ganz besonderem Werth sein Brief vom 6. April 1789 an Karl August, worin er über die drei Schlußscenen des ganzen Werks und die letzte des ersten Acts Folgendes mittheilt: „Ich habe noch drei Scenen zu schreiben, die mich wie lose Nymphen zum Besten haben, mich bald anlächeln und sich nahe zeigen, dann wieder spröde thun und sich entfernen". — „Wenn ich vor den

Feiertagen die letzte Scene des ersten Actes, wo Antonio zu den vier Personen, die wir nun kennen, hinzutritt, fertigen könnte, wäre ich sehr glücklich. Fast zweifle ich daran. Sobald sie geschrieben ist, schicke ich sie."

3. Die Schlußscene des ersten Acts.

Diese Scene ist die erste, worin Antonio auftritt: sie enthält die Einführung dieses Charakters in den Goetheschen Tasso und ist eine der wichtigsten, schwierigsten und erfindungsreichsten Scenen, die dem Dichter gewiß viel zu denken und zu schaffen gegeben; sie ist zugleich eine der gelungensten und bewunderungswürdigsten geworden, die er geschrieben hat.

Indem ich mir diese Bedeutung der Scene und die Leistung, welche in ihrer Ausführung enthalten war, vergegenwärtige, kann ich den obigen Ausdruck „fertigen" nicht von einer geringfügigen Arbeit, wie eine Abschrift, einige noch nöthige Durchsicht und Ausbesserung, verstehen, sondern ich verstehe den Ausdruck von der Erfindung, in welcher die Größe der Aufgabe lag. Warum hätte der Dichter von einer so geringfügigen Arbeit sagen

sollen: „Ich wäre glücklich, wenn ich sie noch vor den Osterferien fertigen könnte. Fast zweifle ich daran“? Eine fertige, nur der Durchsicht bedürftige Scene ist nicht erst zu „fertigen“. Ich halte darum die erste Antonioscene (I. 4) für eine neue, am 6. April 1789 noch in der Entstehung begriffene. Indessen habe ich dafür noch andere und tiefer liegende Gründe, als nur den Wortlaut des obigen Briefes.

4. Briefliche Data. Eine Gegenschrift.

Dieser Brief ist von unanfechtbarem Datum: es ist der 59. in dem Briefwechsel zwischen Karl August und Goethe. Auf ihn gründe ich den chronologischen Theil meiner Untersuchung über die Entstehung der Schlußscene des ersten Acts. Nun läßt mich Hr. Düntzer und in seinen Fußtapfen der Verfasser einer jüngst erschienenen, wider mich gerichteten Schrift hierbei in „Fallstricke“ gerathen, da die Briefe 52 und 58 unrichtig datirt seien. Was haben die Briefe 52 und 58 mit dem 59. Briefe und der Sache zu thun, um die es sich handelt?

Gewisse Gegner, wenn sie mit Dinte nichts ausrichten können, greifen nach der Sandbüchse, um

ihren Lesern Sand in die Augen zu streuen, damit sie den in Frage gestellten Gegenstand nicht sehen.[1]

Dieser Gegenstand ist der Ursprung der ersten Antonioscene.

II. Die neue Dichtung.

1. Tassos Gegner: entweder Pigna oder Antonio.

Erst nachdem sich Goethe mit dem Schicksalsgange des unglücklichen Dichters und den Persönlichkeiten seiner Feinde nach Serassis eingehenden Schilderungen vertraut gemacht hatte, konnte der Plan, dem Poeten den Staatsmann gegenüberzustellen und diesen Contrast in das Thema seiner Dichtung aufzunehmen, greifbare und charakteristische Formen gewinnen. Zu einer solchen Gegnerschaft boten sich ihm gleichsam zwei Candidaten: Giambattista Pigna und Antonio Montecatino: jener war Redner und Dichter, Historiograph des Hauses Este (als welcher er auch unsern Leibniz

---

[1] Goethes Tasso und Kuno Fischer von Franz Kern (Berlin, Nicol. Buchhdlg. 1892). S. 3 fg. = Düntzer über Goethes Tasso (Leipzig 1890) S. 24—27. In Ansehung des „Hr. Düntzer als Kritiker" verweise ich auf meine vorstehende Charakteristik.

beschäftigt hat)[1] und Staatssecretär; dieser war Professor der Philosophie und wurde Staatssecretär, als Pigna im November 1575 starb.

Eine Reihe von Gründen sprach für Pigna. Derselbe hatte den in der Hofgunst aufblühenden Tasso vor sich gesehen und beneidet, er hatte als Poet mit ihm gewetteifert, die Prinzessin Leonore war beiden günstig und suchte sie auszusöhnen: Goethe entschied sich für Pigna.

Andere und wichtigere Gründe sprachen gegen ihn und für Montecatino. Pigna starb, als Tasso auf der Höhe stand, sein großes Gedicht eben vollendet hatte und die abschüssige Bahn erst zu betreten anfing; Antonio dagegen sah und half ihn stürzen, er galt als Tassos Feind und Verfolger und war beides. Bei näherer endgültiger Erwägung entschied sich Goethe für Antonio: er setzte den Pigna von dem poetischen Posten ab, den er ihm bereits verliehen hatte, und den Antonio an seine Stelle.

2. Urkundliche Beweise.

In der ältesten von Vogel gefertigten Handschrift des Tasso (H¹), die im Goethe-Archiv die

[1] Meine Geschichte der neuern Philosophie. Bd. II. (Leibniz) 3. Aufl. Cap. XII. S. 202.

Bezeichnung 56a führt, hat Goethe vor dem fünften Act eigenhändig bemerkt: „es wird überall, wo Battista steht, Antonio gelesen". Wo es jetzt in Tassos Rede heißt: „Mir schien, als klänge nur Antonios Stimme wieder", standen in jener Handschrift noch die Worte: „Als hört ich nur den schwachen Wiederklang von Pignas Stimme".[1]

Goethes handschriftliche Bemerkung ist der urkundlichste Beweis für die Richtigkeit meiner Ergebnisse: sein Antonio ist das Geschöpf erst der neuen Tasso-Dichtung, und zwar ihrer jüngsten Phase.

3. Antonio-Pigna. Antonio-Guarini.

Ebenso richtig hatte ich gesehen und aus der Entstehungsgeschichte des Werkes begründet, daß Goethe seinem Antonio einige Züge geliehen oder gelassen habe, die ursprünglich dem Pigna angehören und von ihm gelten. Wenn Tasso zu der Prinzessin sagt (II.1):

Nur zu oft
Thai ich im Irrthum, was dich schmerzen mußte,
Beleidigte den Mann, den du beschützest, u. s. f.

so ist unter diesem Manne aus den von mir dar-

[1] Goethes Werke. Sophienausgabe. Bd. X. S. 436.

gelegten und noch eben berührten Gründen nicht Antonio gemeint, weder der historische noch der Goethesche, sondern Pigna.

Wenn Tasso zu der Gräfin Leonore von Antonio sagt (IV. 2):

Er gönnt es mir? Er, der mit steifem Sinne
Die Gunst der Musen zu ertrotzen glaubt?
Der, wenn er die Gedanken mancher Dichter
Zusammenreiht, sich selbst ein Dichter scheint?

so paßt diese Stelle genau auf Pigna, der als Poet mit Tasso wetteifern wollte, aber gar nicht auf Antonio, der kein poetischer Dilettant war, weder der historische noch der Goethesche. Ich habe die Versuche kennen gelernt, die der Verfasser der Gegenschrift anstellt, um aus seinem Antonio einen Dichter herauszudüfteln.

Wenn Antonio zu Leonore Sanvitale von Tasso sagt (III. 4):

Er rühmt sich zweier Flammen! u. s. f.

so ist es ja bekannt, daß diese Stelle einem Sonette Guarinis wider Tasso wörtlich entlehnt ist: sie trifft den historischen Tasso, nicht den Goetheschen, der aus vollem Herzen und mit voller Wahrheit sagt (II. 1):

Was auch in meinem Liede widerklingt,
Ich bin nur Einer, Einer alles schuldig!

Ich kenne die Bemühungen, womit die genannte Gegenschrift versucht hat, diesen Tasso mit seinen zwei Flammen aus dem Hofklatsch über ihn und aus „der noch unfreundlichen Gesinnung des Antonio“ wider ihn zu motiviren. Dieser Kautschuk-Antonio! Er muß sich gefallen lassen, jetzt als stümpernder Dichter zu figuriren, jetzt als Frau Base.

4. Antonio als Sammelproduct.

Man braucht kein Goetheforscher, sondern nur ein aufmerksamer, von tiefem Interesse für die herrliche Dichtung erfüllter Leser zu sein, um von den angeführten Stellen überrascht und zu Fragen angeregt zu werden, die sich aus der Dichtung selbst, wie sie vorliegt, nicht zur Genüge beantworten lassen. Ich habe aus ihrer Entstehungsart diese auffallenden Punkte erklärt und lasse mich selbst reden: „Die Gegner, die in Ferrara wider Tasso aufgetreten sind, hat Goethe in die Person seines Antonio gleichsam zusammengezogen und in ihr vereinigt, so daß dieselbe nach den Zügen, woraus sie besteht, als ein dichterisches Sammelproduct erscheint. Dieser Antonio ist nicht blos er selbst, sondern hat Züge übertragener Art, die von Pigna,

Guarini u. a. entlehnt sind." „Trotz diesen zusammengelesenen und übertragenen, theilweise nicht recht angepaßten Zügen ist es dem Dichter wunderbar gelungen, in seinem Antonio einen Charakter zu schaffen, der im Ganzen den Eindruck macht, als ob er aus einem Stück wäre."

Nichts konnte mir willkommener sein, nichts meiner Erklärung ein solches Siegel der Bestätigung aufdrücken, als jenes Wort aus Goethes Feder: „Es wird überall, wo Battista steht, Antonio gelesen". Erich Schmidt hat in seiner einsichtsvollen und zustimmenden Beurtheilung meines Buches auf diese Notiz hingewiesen und daran die treffende und scharfsinnige Bemerkung geknüpft: „Gleich beim ersten Anblick des Manuscriptes suchte ich mir den Reim zu machen: ja freilich ist Antonio ein Sammelproduct, die Figur hat ihren Namen von Giambattista Pigna" u. s. f.[1]

III. Die Düntzer-Kernsche Polemik.

1. Der Gegner Tassos: Hinz oder Kunz.

Die „Erläuterer" dagegen suchen die Goethesche Notiz auf ihre Art auszubeuten, indem sie die Veränderungen, welche, abgesehen von der nach-

[1] Deutsche Litteratur-Zeitung 1891, Nr. 16, S. 584—86.

bessernden Hand, der Gegner Tassos im Fortgange der Dichtung erfahren habe, für bloßen Namenswechsel erklären. Derselbe Mann, der in der alten Dichtung man weiß nicht wie geheißen, sei später Battista und zuletzt Antonio genannt worden. So habe der Antonio von jeher in Goethes Tasso existirt, nur nicht unter diesem Namen. Und was habe es am Ende Großes zu sagen, wie der Gegner Tassos geheißen? „Konnte Goethe auch bei der ersten Bearbeitung dem Gegner Tassos noch nicht den Namen Pigna geben, nun so wählte er zur Bezeichnung des Höflings einen anderen, um den er nicht verlegen sein konnte.“ So Herr Düntzer und die Seinigen. Diese Ansicht hat eine gewisse Scheinbarkeit, die sich durch ihre Flachheit empfiehlt. Wir wollen sie prüfen.

Mit den Namen Giambattista Pigna und Antonio Montecatino verhält es sich wirklich nicht, wie mit Hinz und Kunz; es sind keineswegs „bloße Namen“, für die man beliebige andere setzen kann, sondern sie bezeichnen zwei historisch bekannte Männer, in ihrer Feindschaft wider Tasso, in ihrer Stellung und Amtswürde am Hofe Alfonsos II. einander vergleichbar, die erst durch Serassis

Werk in den Gesichtskreis Goethes und seiner Dichtung eintraten. Der Staatsmann, welchen Goethe jetzt seinem Tasso gegenüber stellen und typisch ausprägen wollte, konnte nur entweder Battista oder Antonio heißen. Wir verstehen die Gründe, welche zuerst für jenen, dann für diesen entschieden haben.

2. Der Gegner Tassos in der alten Dichtung.

In der alten Dichtung gab es für einen solchen Typus keinen Ort, weder in der Gemüthslage des Dichters noch in der Fabel des Stücks, die aus Manso geschöpft war: es gab in der alten Dichtung keinen Antonio, auch nicht incognito. Natürlich hat es an einem Gegner auch dort nicht gefehlt, aber er war, wie er nach Mansos Ueberlieferung allein sein konnte: ein falscher, verrätherischer Freund, ein hämischer, feiger Geselle, der die verdiente Beschimpfung, die Tasso ihm zugefügt hatte, durch einen heimlichen Ueberfall mit seinen Spießgesellen rächen wollte und vor Tassos tapferem Degen Reißaus nahm. Für den Kampf auf offener Straße sei Tasso durch Haft bestraft worden und habe sich der letzteren durch seine Flucht entzogen.

So die Fabel nach Manso: sie war der Stoff, aus welchem Goethe den Gegner Tassos formen mußte; auch hat es seiner damaligen Gemüthslage und Erfahrung, wie dem pathologischen Charakter seiner ersten Tassodichtung gewiß weit mehr entsprochen, den Feind des Dichters nach der Art eines neidischen und intriganten Höflings zu gestalten, als nach der eines klugen und hochgesinnten Staatsmannes.

3. Der Gegner Tassos in der neuen Dichtung und der Antonio-Typus.

Ein solches Subject aber, wie der Gegner Tassos in der alten Dichtung war und allein sein konnte, eignete sich wahrlich nicht zu der Schlußscene des ersten Acts. Man vergegenwärtige sich nur den von Rom heimgekehrten Antonio und die Gespräche, die jetzt geführt werden. War diese oder eine ähnliche Scene in der alten Dichtung enthalten, so enthielt sie auch den Antonio-Typus; dies aber war unmöglich, nicht blos aus inneren, im Dichter gelegenen Gründen, sondern schon deshalb, weil der Stoff, aus dem der Antonio-Typus hervorging, erst in Serassis Tassogeschichte zu finden war. Setzen wir aber, daß der Gegner Tassos dem Typus eines Höflings gleichsah, noch dazu eines

nichtswürdigen, nach Mansos Ueberlieferung, so war eine Scene, wie die vierte des ersten Acts, völlig undenkbar. Es giebt freilich „Erläuterer", die beides vertragen und „einen beliebigen Höfling, um dessen Namen Goethe nicht verlegen sein konnte", die erste Antonioscene spielen lassen, bis auf den Namen und einige Nachbesserungen, mit denen Goethe über acht Jahre später noch nicht fertig war! Das heißt wirklich die Gedankenlosigkeit, ich hätte fast gesagt, auf die Spitze treiben, wenn sie eine hätte, aber sie ist nur stumpf.

Wenn man mir nach Düntzer-Kernscher Art den Einwurf macht, daß auch in der alten Dichtung ein Gegner Tassos vorgekommen sein müsse, gleichviel unter welchem Namen, ob er nun Pigna oder Antonio geheißen oder wie sonst, so verräth schon diese Ausdrucksweise, daß man die ganze Frage nicht genügend kennen gelernt, geschweige verstanden hat.

Freilich hat es in der alten Dichtung einen Gegner Tassos gegeben, dessen Namen wir nicht kennen, dessen Umrisse aber sich nach Manso bestimmen lassen, wie ich soeben versucht habe. Eines läßt sich mit völliger Sicherheit sagen: er hat

weder Giambattista Pigna noch Antonio Montecatino geheißen, da Goethe beide erst in Rom aus der Lectüre Serassis kennen gelernt.

Ebenso läßt sich mit völliger Sicherheit behaupten, daß in der neuen Dichtung der Gegner Tassos entweder Pigna oder Antonio heißen und, bildlich genommen, sein mußte. Wir haben die Gründe darzuthun gesucht, warum Goethe sich endgültig und mit Recht für Antonio Montecatino entschieden hat.

Aus dem Studium Serassis und aus jenen inneren Umwandlungen des Dichters selbst, die seine römische Epoche ausmachen, ging eine Neubildung unsres Werkes hervor, deren Etappen gleichsam wir in Goethes Briefen einigermaßen zu verfolgen im Stande sind. Noch in Rom schrieb er den 2. Februar 1788 an Herder: „Tasso muß umgearbeitet werden; was da steht, ist zu nichts zu brauchen, ich kann weder so endigen noch alles wegwerfen. Solche Mühe hat Gott den Menschen gegeben!“

Die Umgestaltung dringt weit tiefer ein, als er geglaubt hat. Auf der Rückreise begriffen, schreibt er den 24. Mai an Knebel: „Die ersten

Acte des Tasso müssen fast ganz aufgeopfert werden". Erst ein halbes Jahr nach der Rückkehr — wir sind schon im Januar 1789 — ist die erste Scene so weit gediehen, daß er sie vorlesen kann. Ein Vierteljahr später, den 6. April 1789, schreibt er an Karl August jene bekannten, uns so wichtigen Zeilen über die in gedankenvoller Arbeit begriffene erste Antonioscene.

Erst in Serassis Tassogeschichte war der Stoff gegeben, woraus Goethe den Typus schuf, der entweder Battista oder Antonio heißen konnte, aber einen dieser beiden Namen führen mußte, wenn der Dichter es mit der Bezeichnung seiner Personen nicht schon hier, wie später in der natürlichen Tochter, halten wollte und sagen: „Der Staatssecretär". Nun heißt der Typus, den er geschaffen hat, für alle Zeiten Antonio.

Dieser Typus war nicht in Serassi zu finden, sondern ist Goethes freie Schöpfung. Sein Antonio ist nicht der historische, obwohl er von den Umgebungen, aus denen er hervorgeht, der Spuren genug an sich trägt. Unser Dichter besaß die Kraft, seiner Schöpfung die vollste individuelle Lebendigkeit zu verleihen: sein Antonio ist so typisch, wie

charakteristisch. Wenn gefragt wird, ob unter den dramatischen Charakteren Goethes einer sei, der voll und ganz aus seiner römischen Epoche stamme, so antworte ich: Antonio Montecatino. Bekanntlich hat Goethe vier seiner großen dramatischen Werke nach Italien mitgenommen, um sie dort umzugestalten, zu vollenden, zu fördern. Die darin enthaltenen Charaktere waren sämmtlich gegeben und stammten aus früheren Zeiten, einen einzigen ausgenommen: dieser eine ist Antonio Montecatino. Er allein ist die Geburt der römischen Epoche, wenn er auch erst in Weimar zur Ausbildung und Vollendung gelangt ist. Aehnlich verhielt es sich mit den römischen Elegien.

4. Die Schilderung Roms in der Schlußscene des ersten Acts.

Daß Goethe seinen Antonio nach mühevollen und siegreichen Proben der Staatskunst von Rom heimkehren läßt, war seine eigenste, von keinerlei historischer Ueberlieferung unterstützte Erfindung. Mit welcher Lust läßt er den Antonio von seinen römischen Eindrücken sprechen, von dem Manne, der

sein Rom
Verherrlicht und Palast und Tempel
Zu Wunderwerken dieser Erde macht.

Fühlt man denn nicht, daß dieser Antonio von des Dichters eigenen und jüngsten glücklichsten Erinnerungen inspirirt ist; daß Goethe für seinen Staatssecretär nur deshalb die römische Sendung erfunden hat, um ihn von Rom heimkehren und von Rom reden zu lassen? Auf der ganzen Scene ruht ja der Zauber der römischen Atmosphäre. Und diese Scene soll im November 1780 in Weimar entstanden sein!

Unsere „Erläuterer" wissen sich schon zu helfen: sie werden von dieser ersten Antonioscene den Antonio, die römische Sendung, die Gespräche über Rom in Abrechnung bringen und ein leeres Blatt übrig behalten, welches abzuschreiben und durchzusehen der Dichter neun Jahre später so viele Mühe an den Tag gelegt hat!

Der Antoniotypus ist nicht blos die Schöpfung, sondern auch ein Abbild Goethes auf der Lebenshöhe, welche die römische Epoche hinter sich hat. Es wird keinem aufmerksamen Leser des Tasso verborgen bleiben, daß die Sympathie des Dichters im Fortgange der Handlung sich immer mehr dem Antonio zuwendet, daß er innerlich mit diesem Charakter zusammengeht und ihn die Einigung zwischen

Künstler und Staatsmann im Hinblick auf große und arbeitsvolle Ziele herbeiführen läßt. Goethe hat in der dichterischen Entwicklung seines Tasso eine ähnliche Erfahrung erlebt als einige Jahre früher Schiller in der seines Karlos. Dieser schloß den Posa in sein Herz, jener den Antonio. In der vergleichenden Betrachtung beider Dichter sollte man diese Erscheinung ihrer Aehnlichkeit und ihres Gegensatzes nicht übersehen; sie bietet ein sehr interessantes, noch nicht untersuchtes Thema.

Der Goethesche Antonio ist Goethe. Kann man sich vorstellen, daß in der alten Dichtung der Feind Tassos etwas von Goethe gehabt hat?

Goethe ist beides: Tasso und Antonio. Er läßt die Gräfin Leonore sagen:

> Zwei Männer sind's, ich hab' es lang gefühlt,
> Die darum Feinde sind, weil die Natur
> Nicht einen Mann aus ihnen beiden formte.

Indem ich auf diesen Ausspruch hinwies, habe ich mein Buch mit den Worten geschlossen: „Die Natur hatte diesen einen Mann geformt: es war der Dichter des Tasso". Eben darin bestand jene „wahre Harmonie des Gemüths", in und mit welcher Goethe von Rom zurückkehrte.

5. Tasso und Antonio: alte oder neue Bekannte? Eine Antinomie.

Aus der Entstehung des Antonio-Typus habe ich hergeleitet: wie es kommt, daß in der neuen Dichtung (den drei letzten Acten) Tasso und Antonio als langjährige Gegner erscheinen, während ihr Verhältniß in den beiden ersten Acten, die aus der alten Dichtung hervorgegangen sind, und in welche der Antonio erst einzuführen war, den Eindruck macht, daß sie neue Bekannte sind und alsbald Feinde werden. So weit es sich um die Frage handelt, ob Tasso und Antonio alte oder neue Bekannte sind, herrscht in der Goetheschen Dichtung eine „dramatische Antinomie", die sich aus der Entstehungsgeschichte des Werkes erklärt und gewissermaßen begründet.

Um nachzuweisen, daß ihr Verhältniß in den ersten Acten uns als eine neue Bekanntschaft anmuthet, habe ich eine Reihe von Stellen angeführt, worunter besonders auch die Worte der Prinzessin ins Gewicht fallen:

Und nun, da wir Antonio wieder haben,
Ist dir ein neuer, kluger Freund gewiß.

Die langjährige Bekanntschaft beider vorausgesetzt, sind diese Worte unerklärlich. Entweder

waren sie Feinde von Altersher: warum sollen sie jetzt mit einem mal Freunde werden? Oder sie waren Freunde, so brauchen sie nicht erst zu werden, was sie schon sind. Oder sie waren einander gleichgültig: warum soll jetzt plötzlich die Periode ihrer Freundschaft beginnen?

Bevor man mit Düntzer-Kern über meine „Mißverständnisse" schreit, hat man die Pflicht, die angeführte Stelle zu erklären, und zwar so, daß sie sich mit der langjährigen Bekanntschaft zwischen Antonio und Tasso verträgt. Ich lasse mich nicht mit wohlfeilen und faulen Redensarten abspeisen.

1. Nun? Herr Düntzer schweigt. Herr Kern aber redet und giebt folgende Erklärung. Es sei Frühling, im Frühling werde alles neu, also auch die Freundschaft: in diesem Sinne werden Antonio und Tasso, obwohl alte Bekannte, in der neuen Jahreszeit neue Freunde. Damit der Leser nicht glaubt, daß ich spaße, hier ist seine wörtliche Erklärung: „Von dem neuen klugen Freunde in jener Stelle kann nur in dem Sinne die Rede sein, wie die Gräfin mit Bezug auf den Frühling spricht: «Ja, es umgiebt uns eine neue Welt». Auch

der Frühling ist uns in jedem Jahre zugleich ein alter und ein neuer Freund."[1] Die alte Bekanntschaft folgt aus dem Winter und die neue Freundschaft aus dem Frühling! Ist es möglich, meine „Mißverständnisse und übereilten Schlüsse" u. s. f. mit allen möglichen Verunglimpfungen zu schelten und mir zuletzt eine solche Erklärung anzubieten!

2. Freilich nennt die Prinzessin den Antonio einen „alten Freund"; er ist ein alter Freund und Diener ihres Bruders, ihres Hauses:

Es ist unmöglich, daß ein alter Freund,
Der lang' entfernt ein fremdes Leben führte,
Im Augenblick, da er uns wiedersieht,
Sich wieder gleich wie eh'mals finden soll.

Aus diesen Worten folgt doch nicht, daß Antonio auch Tassos alter Freund war und ist.

War er sein alter Freund: warum sagt die Prinzessin, daß in Antonio ihm nun „ein neuer kluger Freund gewiß sei"? Ach, ich vergesse den Frühling, der alles neu macht. Der neue Freund ist der Frühlingsfreund! Warum aber nennt die Prinzessin trotz dem Frühlinge, den auch sie ja miterlebt, den Antonio einen alten Freund? „In

[1] Franz Kern: Goethes Tasso und Kuno Fischer. S. 10—11.

unserm alten Freunde ist dir ein neuer kluger Freund gewiß!" So hofft die Prinzessin und so lauten ihre richtig verstandenen Worte.

3. Hören wir doch, was Tasso selbst dem Antonio zuruft, als er ihm zum zweiten male begegnet:

> Sei mir willkommen, den ich gleichsam jetzt
> Zum ersten mal erblicke! Schöner ward
> Kein Mann mir angekündigt. Sei willkommen!

Auch diese Stelle habe ich als ein Zeugniß der von mir wahrgenommenen Antinomie angeführt. Hier sind meine Gründe. Wenn Goethe bei seiner zweiten Begegnung mit Antonio den Tasso sagen läßt: „Ich sehe dich gleichsam jetzt zum ersten mal", so muß diesem jetzt ein anderes mal vorausgegangen sein, wo er ihn nicht gleichsam, sondern in Wirklichkeit zum ersten mal erblickt hat. Dies geschah kurz vorher in der Schlußscene des ersten Actes. So verstehe ich die Stelle nach der unbefangensten und einfachsten Auffassung der Worte wie der Handlung.

Herr Kern dagegen sagt in seiner verwickelten Sprache: „Ich bin völlig rathlos, auch nur den Anschein einer dies beweisenden Kraft aus den Versen herauszulesen. Ich weiß nur, daß Tasso

meint, daß er ihn jetzt zum ersten mal mit den Augen der Prinzessin anschaue" u. s. f.[1]

Der Dichter läßt den Tasso meinen, was er ihn sagen läßt: er vergleicht das „jetzt" mit dem „vorher", er vergleicht die beiden Arten der Begegnung, nicht die des Sehens. Tasso meint weder noch sagt er: „Das vorige mal habe ich dich mit eigenen Augen gesehen, jetzt sehe ich dich mit denen der Prinzessin". Diese ist nicht der „Pater Seraphicus", Tasso ist nicht einer „der seligen Knaben". Er sieht ihn mit denselben Augen, wie vorher, nicht mit denselben Gesinnungen.

4. Wenn zwischen beiden schon eine langjährige Bekanntschaft besteht, so wäre es doch höchst seltsam und ohne alle Analogie mit dem natürlichen Menschenverkehr, daß Tasso bei der zweiten Begegnung dem Antonio zuruft: „Schöner ward kein Mann mir angekündigt!" Wenn er dagegen ihn eben erst kennen gelernt hat und nun eine schnelle Annäherung bewirken, die Bekanntschaft womöglich gleich in Freundschaft verwandeln möchte, so ist nichts natürlicher als dieser im herzlichsten Ton

---

[1] Ebendaselbst. S. 11.

gesprochene Zuruf: „Schöner ward kein Mann mir angekündigt!"

5. Nachdem Antonio sich äußerst zurückhaltend und ablehnend verhalten hat, tritt auch Tasso mit seiner Bitte zurück:

> Es mag denn sein,
> Zeit und Bekanntschaft lassen dich vielleicht
> Die Gabe wärmer fordern, die du jetzt
> So kalt bei Seite lehnst und fast verschmähst.

Zeit und Bekanntschaft! Die langjährige Bekanntschaft beider vorausgesetzt: wie ist es möglich, daß Tasso jetzt die guten Beziehungen erst von einer längeren Bekanntschaft erwartet?

6. Die langjährige Bekanntschaft vorausgesetzt, wie ist es möglich, daß Tasso zu Antonio sagt:

> Ich weiß, du bist mein Freund, wenn du mich kennst:
> Und eines solchen Freunds bedurft' ich lange.

Alle diese Reden sind vollkommen natürlich und einleuchtend, sobald die Bekanntschaft der beiden aus der jüngsten Zeit stammt; sie sind das Gegentheil, wenn eine vieljährige Bekanntschaft vorausgeht, wie die Dichtung in den drei letzten Acten annimmt.

Die Antinomie liegt am Tage und ist aus der Entstehung und Zusammenfügung des Werks voll-

kommen sowohl erklärlich, als erklärt.[1] Herr Düntzer hat darin einen „Spuk“ erblickt, der sich auf „die unglaublichsten Mißverständnisse“ gründe. Er hätte diese „Mißverständnisse“ widerlegen und alle die angeführten Stellen in dem entgegengesetzten Sinne erklären sollen, was er nicht von fern versucht hat. Er hat sich wohl gehütet, sie anzurühren; er hat den Klügsten gespielt und geschwiegen. Was aber den „Spuk“ betrifft, den er mir vorwirft, so habe ich ja ein erstaunliches Wunder vollbracht und einen Commentator, dem sich die Geister nicht zu offenbaren pflegen, plötzlich in einen Geisterseher verwandelt.

6. Verfehlte Einwürfe und Angriffe.

Ich würde den Raum dieser Blätter und die Aufmerksamkeit meiner Leser über Gebühr in Anspruch nehmen, wenn ich auf die kleinlichen Einreden nnd Verunglimpfungen von seiten der kennengelernten Gegner näher eingehen wollte: sie sind durch die Erleuchtung der Sache zur Genüge miterleuchtet. Ich gebe ein paar Beispiele statt vieler.

---

[1] Vergl. die Ausführungen in meinem Buch: Goethes Tasso. S. 48—50, S. 290—298.

Wenn Leonore Sanvitale von Ferrara sagt: „Oft hab' ich mich hingesehnt, nun bin ich da —", so meine ich, daß sie nicht schon öfter und früher dagewesen sein kann. Der Verfasser der Gegenschrift ist anderer Ansicht. Die Prinzessin habe die junge Gräfin schon früher kennen gelernt und eingeladen „etwa in Florenz". Er nennt diese seine Annahme, für welche es weder in noch außer der Dichtung den entferntesten Stützpunkt giebt, „selbstverständlich". Doch nein! Er sagt mit musterhafter Vorsicht, sie sei „fast selbstverständlich". Ich habe keine Vorstellung von einer Sache, die sich von selbst verstehen soll, aber nur „fast".

Ich habe von der Gräfin Leonore gesagt, sie besitze die Klugheit der Schlangen, ohne die Einfalt der Tauben. Die kluge Schlange ist nicht die zischende, mit der sie Tasso vergleicht. Wie durfte die Gegenschrift dieses Bild mir anrechnen und in meine Charakteristik einzuschwärzen suchen, die nichts damit gemein hat? Sie thut es mit demselben Ungrunde, womit sie mir vorwirft, daß ich den Schluß des zweiten Acts zum dritten gerechnet haben soll: Siehe dagegen S. 316 meines Werks über Goethes Tasso. Mit demselben

Ungrunde wirft sie mir vor, daß ich V. 3374 „aus dem Gedächtniß“ unrichtig citirt habe: Siehe dagegen S. 345 des genannten Werks. Und was dergleichen mehr ist.

V. Noch eine urkundliche Bestätigung.

Ich wende mich von dem Handel mit öden und unergiebigen Gegnern noch einmal zurück zu dem erquicklichen Anblick der Dichtung selbst. Leider ist das alte Werk, sowohl in der Originalhandschrift als auch in der Abschrift, verloren; es ist die Aufgabe unserer kritischen Forschung, die Differenzen der alten und neuen Tassodichtung, so weit es möglich ist, zu ergründen.

Daß die Figur des Antonio in keinem Sinne der alten, sondern nach Typus und Namen nur der neuen Dichtung in ihrer jüngsten Phase angehört, ist durch Goethes handschriftliche Angabe selbst urkundlich festgestellt und durch meine Vergleichung des Goetheschen Tasso mit dem Werke des Serassi über Tasso im Einzelnen nachgewiesen worden.

Erst aus diesem Werk hatte Goethe den Wettstreit zwischen Tasso und Guarini, zwischen den Pastoraldichtungen beider, dem Aminta und dem

Pastor Fido, kennen gelernt. Beide hatten das goldene Zeitalter in Chorliedern besungen. Jenem galt als der Wahlspruch der goldenen Zeit (la bella età dell'oro): „Erlaubt ist, was gefällt“, diesem dagegen: „Erlaubt ist, was sich ziemt“. Wir erinnern uns sogleich, wie Goethe dieses sehr willkommene Thema in seine Dichtung aufgenommen und in das Gespräch der Prinzessin mit Tasso verflochten hat (II. 1).

Dieses Zwiegespräch, das den ersten Auftritt des zweiten Acts ausmacht, gehört der alten Dichtung an, die von jenem Wettstreit nichts wußte: daher habe ich geschlossen, daß die alte Dichtung auch in diesem Theile eine völlige Umgestaltung erlebt haben müsse und die Verse 978 bis 1022 unmöglich in ihr gestanden haben können.[1] Den Mittelpunkt des Gesprächs bilden die Worte der Prinzessin:

Und soll ich dir gestehen, wie ich denke:
Die goldne Zeit, womit der Dichter uns
Zu schmeicheln pflegt, die schöne Zeit, sie war,
So scheint es mir, so wenig als sie ist;
Und war sie je, so war sie nur gewiß,
Wie sie uns immer wieder werden kann.[2]

---

[1] Vgl. mein Buch Goethes Tasso, S. 120—127.

[2] Goethes Werke. Sophienausgabe, Bd. X, S. 145. S. 997—1002.

Diese Worte und was in dem Gespräch damit zusammenhängt, unmittelbar und mittelbar, vorausgehend und nachfolgend, hat Goethe nicht nach Italien mitgenommen, sondern von dort zurückgebracht und sich auf der Rückreise damit beschäftigt.

Hier ist die urkundliche Bestätigung. Das Goethe-Archiv verwahrt einige lose, zur italienischen Reise gehörige Tageheftchen; in einem derselben, von dem Erich Schmidt festgestellt hat, daß es der Rückreise angehört, finden sich folgende, von Goethe mit Bleistift eilig geschriebene, von dem Herausgeber folgendermaßen wiedergegebene Zeilen:

Und soll ich dir gestehn, wie ich den
Du Gold
Sie war wohl mein, wie sie jetzt nicht ist,
Und war sie je, so kann sie ja auch seyn wieder.[1]

Offenbar sind einige Buchstaben so unleserlich gewesen, daß sie der Herausgeber nicht erkannt und darum auf diese unverständliche Art wiedergegeben hat. Goethe wird geschrieben haben:

„Und soll ich dir gestehen, wie ich denke
Die gold" (ergänze: die goldene Zeit),
„Sie war wohl nie, wie sie jetzt nicht ist,
Und war sie je, so kann sie ja auch wieder seyn."

---

[1] Ebendas. S. 429, bezeichnet als H^3.

Unverkennbar eine Notiz, die sich Goethe aus jenem in Serassi gefundenen Wettstreit zwischen Tasso und Guarini über das goldene Zeitalter gemerkt hat; unverkennbar der flüchtige Entwurf, woraus die oben angeführten Worte der Prinzessin hervorgegangen sind; nur war Goethe, als er jene Merkworte aufzeichnete, noch unentschieden, wo sie mit allem Zubehör in die Dichtung eingefügt werden sollten. Er hatte zuerst, wie es scheint, an den fünften Act gedacht; dann aber hat er sie in einem Zusammenhange, der nicht schöner und poetischer gedacht werden kann, in das Gespräch aufgenommen, mit dem der zweite Act beginnt.[1]

Trotz der verlorenen alten Dichtung ist nunmehr nicht blos kritisch, sondern auch urkundlich festgestellt:

[1] Nach allen Gesetzen der Logik und Kritik ist zu urtheilen, daß Goethe jene in seinem Tageheft notirten Worte ausgeführt und an der uns bekannten Stelle in den Tasso (II. 1) aufgenommen hat. Die Düntzersche Ansicht geht in der entgegengesetzten Richtung: Goethe habe diese „Verse" (die, beiläufig gesagt, noch keine waren) aus „II. 1" (wo sie unmöglich gestanden haben können) „in ein Reiseheftchen vom Frühjahr 1788 eingetragen". Darf man fragen: wozu? Um den Bleistift zu probiren? So verkehrt laufen die Wege der Unlogik und der Unkritik! (Düntzer, Goethes Tasso, 4, Aufl., S. 12.)

1. Daß es in der alten Dichtung keinen Antonio gab, auch keinen „Stellvertreter", denn Antonio ist eine historische Figur, die Goethe erst aus Serassi kennen gelernt, und ein Charaktertypus, den erst der Plan der neuen Tassodichtung mit sich gebracht hat. Wenn man aber den Antonio und seine Schilderungen Roms, welche Goethes römische Epoche voraussetzen, von der Schlußscene des ersten Acts abzieht, so bleibt von derselben, wie sie uns vorliegt, nichts übrig. Darum habe ich, auch an der Hand der brieflichen Mittheilungen, geschlossen, daß eine solche Scene, wie I. 4. in der alten Dichtung nicht vorhanden gewesen sei.

2. Daß in dem Gespräch zwischen der Prinzessin und Tasso, der ersten Scene des zweiten Acts, die schon in der alten Dichtung sicherlich vorhanden war, alle diejenigen Stellen, welche das goldene Zeitalter und dessen Auslegung betreffen, gefehlt haben.